

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Educare alla differenza. Per una valutazione antropologica del progetto AFD

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/131376> since

Publisher:

Franco Angeli

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Indice

Prefazione , di <i>Emma Rabino Massa</i>	pag. 9
Introduzione , di <i>Gianluigi Mangiapane, Anna Maria Pecci, Valentina Porcellana</i>	» 11

I. Collezioni di Art Brut e disagio *a cura di Gianluigi Mangiapane*

La donna negli ospedali psichiatrici a cavallo fra Ottocento e Novecento. Il caso di Torino , di <i>Davide Tabor</i>	pag. 23
L'Art Brut e l'alterità. Tre personalità italiane: Carlo, Podestà e Nannetti , di <i>Lucienne Peiry</i>	» 34
Dal quadro al museo, dal museo al quadro. Iconografie e manifestazioni della follia , di <i>Fabio Cafagna</i>	» 39
Il disagio nelle collezioni di Art Brut del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino , di <i>Gianluigi Mangiapane</i>	» 52

Soglia

Tra arte e antropologia: pratiche collaborative di creatività nel progetto <i>L'arte di fare la differenza</i> , di <i>Anna Maria Pecci</i>	pag. 61
--	---------

**II. L'arte di fare la differenza:
il contesto storico, socioculturale, artistico**
a cura di Anna Maria Pecci

Lo sguardo costruttore , di <i>Tea Taramino</i>	pag. 87
Pratiche artistiche partecipate a Torino tra 1993 e 2012: una linea , di <i>Erika Cristina</i>	» 97
Il ruolo del giovane curatore: punti di vista e criticità , di <i>Beatrice Zanelli</i>	» 108

Soglia

Tra disagio e differenza. Dalle collezioni di Art Brut al progetto <i>L'arte di fare la differenza</i>: l'incontro con gli artisti <i>outsider</i> , di <i>Sabina Giorgi</i>	pag. 119
---	----------

III. Educazione e valutazione
a cura di Valentina Porcellana

Educare alla differenza. Per una valutazione antropologica del progetto AFD , di <i>Valentina Porcellana</i>	pag. 137
L'arte "in relazione": le narrazioni delle educatrici , di <i>Lucia Portis</i>	» 153
La libertà è partecipazione. Partecipazione web e sistemi di monitoraggio , di <i>Barbara Bruschi</i>	pag. 167

Soglia

Progetti partecipati tra patrimonio, educazione e intercultura: dallo straniamento alla risonanza , di <i>Simona Bodo e Silvia Mascheroni</i>	pag. 181
--	----------

Bibliografia

pag. 195

Le autrici, gli autori

» 209

Prefazione

di *Emma Rabino Massa*

Tra le varie attività svolte presso il Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università degli Studi di Torino, il progetto *L'arte di fare la differenza* presenta indubbiamente nuovi e coinvolgenti temi dal punto di vista scientifico e didattico. Mi è quindi particolarmente gradito accogliere l'invito a presentare in questo volume il progetto sopra citato, che ritengo rappresenti una importante occasione per restituire sia al pubblico generico che a quello specialistico il percorso creativo e partecipato, nonché i risultati raggiunti da questa esperienza.

Il volume riporta un'ampia riflessione su "l'arte dei margini" e sulle sue declinazioni analizzate con le metodologie e con gli strumenti tipici delle diverse discipline a cui i diversi Autori fanno riferimento.

Per il Museo di Antropologia questo progetto ha rappresentato un'opportunità per continuare la riflessione iniziata ormai da alcuni anni sulla valorizzazione del proprio patrimonio, attraverso l'applicazione di approcci scientifici che non siano solo quelli dell'antropologia e dell'etnografia. Diventa quindi molto importante questa possibilità di ragionare su cosa sia la diversità e su come questa sia oggi divenuta un valore, grazie anche alle trasformazioni in atto nella società.

Il mio apprezzamento è quindi rivolto agli Autori ed ai Curatori del volume, in quanto ci permettono di scoprire questi nuovi aspetti della realtà e della società in cui viviamo e di sottolineare l'importanza che ha oggi l'interdisciplinarietà, per poter interpretare non solo i beni custoditi nei musei, ma anche per poter acquisire nuovi strumenti critici rispetto al recente passato ed al nostro presente.

Introduzione

di Gianluigi Mangiapane, Anna Maria Pecci, Valentina Porcellana

I contributi raccolti nel presente volume trovano nel progetto *L'arte di fare la differenza* il contesto o il pretesto della loro origine. Le Autrici e gli Autori dei saggi sono infatti o attori di progetto, chiamati a testimoniare e documentare la loro partecipazione, o studiosi, ricercatori ed esperti esterni invitati ad integrare, con le loro esperienze e competenze, la prospettiva interdisciplinare con cui abbiamo scelto di restituire il processo partecipato e parte degli esiti raggiunti.

L'arte di fare la differenza

L'arte di fare la differenza (AFD) è un progetto partecipato in cui arte, antropologia, educazione si contaminano. AFD è nato con il duplice obiettivo di valorizzare le collezioni etnografiche e di Art Brut del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino attraverso i linguaggi dell'arte contemporanea e, in maniera non disgiunta, agire come strumento di sostegno e promozione della creatività artistica giovanile.

AFD è stato concepito come occasione formativa per giovani artisti e educatori e come opportunità per (ri)mettere in discussione la *diversità*, di cui ognuno è portatore, a partire dal patrimonio del Museo, emblematico per le valenze di differenza culturale che si prestano ad essere adottate quali "pretesti" per (far) riflettere sulle dinamiche di inclusione ed esclusione sociale e culturale, sul binomio normalità/anormalità, sul rapporto tra centro e margine.

I beneficiari del progetto (migranti e italiani/e) sono: artiste/i emergenti; artisti *outsider* (persone in situazioni di marginalità, disagio o svantaggio sociale e/o psico-fisico e relazionale); educatrici, in formazione ed esperte¹.

¹ Simone Bubbico, Caterina Cassoni, Marcello Corazzi, Maria Grazia Chieppi, Ario Dal Bò, Mirko Dragutinovic, Michela Depetris, Cheikh Diop, Giulia Gallo, Virginia Gargano,

Per il suo carattere partecipativo, il progetto ha previsto fasi ideate e realizzate con il coinvolgimento dei partecipanti. La pre-progettazione ha tenuto conto delle istanze dei partner di progetto² e dei beneficiari raccolte durante l'analisi dei bisogni. Aspettative, risorse, vincoli sono risultati utili per impostare il Laboratorio interdisciplinare (16 febbraio - 4 aprile 2012), un percorso di formazione nel cui ambito ha preso avvio un processo di *empowerment* culturale finalizzato al potenziamento delle capacità dei partecipanti in una prospettiva di consapevolezza, responsabilità, autonomia. In tal senso, AFD ha creato opportunità di accesso, partecipazione e protagonismo culturale nel settore dell'arte contemporanea e del patrimonio materiale e immateriale.

All'interno del Laboratorio interdisciplinare sono state composte cinque "triadi" – gruppi di lavoro formati da un/a artista emergente, un artista *outsider*, una educatrice – che hanno partecipato, in maniera collaborativa, alla ideazione e realizzazione di opere da esporre in una mostra diffusa sul territorio³. Motivo di ispirazione delle opere co-autoriali sono stati gli oggetti appartenenti alle collezioni del Museo di Antropologia, appropriate e re-interpretate attraverso pratiche di arte relazionale concepite anche in un'ottica di *mainstreaming*, ossia come strumenti e processi per una pari accessibilità all'arte e al patrimonio.

Sul piano metodologico l'*empowered peer education* ha sollecitato i partecipanti ad elaborare – nel duplice ruolo di *trainers* e *trainees* – pratiche creative di tipo cooperativo. Lo scambio di competenze e abilità, che ogni triade ha declinato nel rispetto dei propri vincoli e risorse, è stato supportato da un processo di (auto)valutazione condotto dalle educatrici, per mezzo di un diario di bordo, e da tutti i partecipanti attraverso i post nel

Daniela Leonardi, Giulia Manzo, Isabella Mazzotta, Enrico Partengo, Marius Pricina, Luca Pugliese, Beatrice Rosso, Arianna Uda. Per i criteri e le modalità di individuazione dei partecipanti si veda Pecci A.M., "*L'arte di fare la differenza: il progetto*", in Arteco, Taramino T. (a cura di), *L'arte di fare la differenza*, SEI Editrice, Torino, 2012. Catalogo della mostra diffusa, Torino.

² Il progetto di Anna Maria Pecci (coordinatrice scientifica), a cura di Arteco (Fabio Cafagna, Erika Cristina, Beatrice Zanelli), è stato realizzato in partenariato con il Museo di Antropologia ed Etnografia - Dipartimento di Scienze della Vita e Biologia dei Sistemi dell'Università degli Studi di Torino (direttore: Emma Rabino Massa, referente: Gianluigi Mangiapane), la Città di Torino - Direzione Centrale Politiche Sociali e Rapporti con le Aziende Sanitarie / Servizio Disabili (referente: Tea Taramino) e il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università degli Studi di Torino (referente: Valentina Porcellana). Il progetto è risultato vincitore del bando "Generazione Creativa" della Compagnia di San Paolo ed è stato realizzato con il contributo del Dipartimento per le Pari Opportunità - Presidenza del Consiglio dei Ministri.

³ L'evento espositivo è stato dislocato presso diverse sedi nel centro di Torino e nei quartieri di Porta Palazzo e San Salvario.

blog del sito www.artedifferenza.it. AFD è stato in effetti caratterizzato da una articolata procedura di valutazione (*ex-ante, in itinere, ex-post*) condotta su tre diversi piani: quello del coordinamento scientifico (verifica e monitoraggio), della valutazione con strumenti antropologici e dell'autovalutazione con l'esercizio di un costante sguardo riflessivo da parte di ogni attore di progetto⁴.

Il volume, che presenta AFD in una veste scientifica e interdisciplinare, è da considerarsi in un rapporto di complementarità e integrazione con il catalogo⁵, che raccoglie i contributi partecipati delle triadi, e con gli atti della Giornata internazionale di studi che ha concluso il progetto (cfr. nota 4), in preparazione.

I. Collezioni di Art Brut e disagio

Il ruolo del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università degli Studi di Torino all'interno del progetto *L'arte di fare la differenza* è messo in luce da diversi contributi all'interno del presente volume. È importante ricordare che attualmente le collezioni del Museo non sono visibili in un allestimento permanente, tuttavia l'Istituzione continua le attività di ricerca e di educazione attraverso lo sviluppo di progetti scientifici, mostre temporanee, conferenze, seminari, progetti nelle scuole e laboratori didattici. Pertanto la partecipazione al progetto è stata motivata sia dall'intento di valorizzare un patrimonio non conosciuto da un pubblico generico sia dalla volontà di rafforzare le potenzialità educative dell'Istituzione divenendo il luogo in cui attivare importanti riflessioni sulle dinamiche di inclusione ed esclusione sociale e culturale attualmente in corso.

I contributi della prima parte del volume, in particolare, sono quelli che per argomento trattato si avvicinano maggiormente al Museo. Questo perché qui si presenta la collezione di Art Brut che è stata (s)oggetto del progetto e su cui si è lavorato durante il percorso creativo, si propongono confronti con collezioni simili conservate in altre realtà museali o con opere e autori molto diversi e, infine, si analizza il contesto storico, culturale e scientifico in cui i manufatti del Museo sono stati prodotti.

Sia il contributo di Fabio Cafagna sia quello di Lucienne Peiry mirano a storicizzare la collezione confrontandola con altre che si possono trovare in diverse sedi museali europee sottolineandone l'importanza artistica. In det-

⁴ Risultati parziali del complesso processo di valutazione sono stati presentati in occasione della Giornata internazionale di studi (Torino, 14 dicembre 2012) che ha concluso il progetto.

⁵ Arteco, Taramino T. (a cura di) (2012), *L'arte di fare la differenza*, SEI Editrice, Torino.

taglio, il testo di Fabio Cafagna prende le mosse dal percorso laboratoriale del progetto e analizza un'opera di fine Ottocento, di ambito locale, che presenta rapporti con il mondo della psichiatria e della nascente Art Brut. Di fatto l'artista preso in considerazione non è ascrivibile al mondo dell'Art Brut, ma nel suo percorso di formazione ha avuto modo di relazionarsi con la realtà scientifica di quel momento. In termini generali si è voluto indagare come gli artisti, anche i più giovani, siano condizionati e ispirati, oggi come allora, dall'ambiente culturale e scientifico in cui vivono. Infine, l'autore ha evidenziato quale sia la risonanza fra le collezioni di Art Brut e le opere artistiche contemporanee.

Davide Tabor ha invece analizzato il funzionamento di un'istituzione manicomiale come il prodotto complessivo di differenti attori. Il legame fra questo contributo e gli altri testi è nell'utilizzo della documentazione che sta alla base di istituzioni e collezioni nate nel corso del tempo. Inoltre, da un lato l'obiettivo perseguito è stato quello di spiegare le motivazioni storiche che hanno portato alla nascita delle prime produzioni "artistiche" nei manicomi, dall'altro il taglio di genere sembra possa aprire ulteriori prospettive sull'effettivo disagio vissuto nei manicomi. Lo stesso disagio rappresentato in ultima analisi da quegli oggetti oggi custoditi in Museo.

Come poi messo in evidenza dal contributo di Lucienne Peiry, i tre artisti che propone – ma potremmo allargare il discorso a tutti gli artisti rappresentati dalla collezione di Art Brut del Museo – non sono semplicemente condizionati dal loro disagio, ma rappresentano un'alterità. Secondo Peiry infatti «rifiutando le regole estetiche, linguistiche e le abitudini culturali comunemente accettate, hanno intrapreso con libertà un'avventura che ha prodotto delle opere stravaganti. Lo scarto di cui sono stati capaci, sorprendente e fecondo, stimola profondamente il nostro rapporto con l'alterità e il gesto creatore, di cui percepiamo qui le pulsazioni originarie».

L'ultimo contributo, di Gianluigi Mangiapane, vuole invece illustrare in dettaglio la collezione di Art Brut di Torino, le motivazioni storiche e scientifiche per cui tale raccolta si presenta in un museo fortemente connotato da ricerche antropologiche e contemporaneamente mostrare come all'interno dell'Istituzione ci sia stata una riflessione che ha portato a riconsiderare questi oggetti da materiale di studio a manufatti artistici.

Infine è bene sottolineare come il progetto, nato per valorizzare le opere di Art Brut, ha poi incluso anche le collezioni etnografiche del Museo che sono risultate utili per raccontare il disagio di migranti.

II. *L'arte di fare la differenza: il contesto storico, socioculturale, artistico*

La seconda parte del volume presenta contributi che, con approcci e linguaggi diversi, tracciano lo scenario storico, socioculturale e artistico in cui AFD si colloca.

Tea Taramino propone una riflessione a partire dal personale percorso operativo che intesse arte, educazione e socialità. In una prospettiva “ibrida”, il suo saggio ripercorre lo storico intreccio e rimando tra agio e disagio, identità singolare e plurale che si è venuto a creare attorno e a seguito della nascita delle collezioni di Art Brut. Nel riconoscere il ruolo centrale di Franco Basaglia nella trasformazione del «rapporto attivo tra arte, società e aspetti della mente», l'autrice individua e discute i principali protagonisti della scena italiana ed europea dagli anni Settanta del secolo scorso a oggi. All'esperienza torinese con la disabilità è dedicata un'ampia parte del contributo, narrata con la voce e lo sguardo di una protagonista e testimone diretta.

Erika Cristina ci introduce a una prima sistematizzazione dei dati relativi alla produzione artistica di tipo relazionale/partecipativo che ha avuto luogo a Torino negli ultimi venti anni. L'arco temporale scelto dall'autrice restituisce esperienze diversificate, ma determinate da «comuni intenti di miglioramento/mutamento della partecipazione del pubblico e della cittadinanza al processo creativo, della fruizione dell'opera d'arte e dell'organizzazione di parte del tessuto sociale intorno a queste pratiche».

Il saggio delinea le motivazioni e le dinamiche che caratterizzano le varie iniziative e evidenzia la centralità dell'esperienza progettuale formativa finalizzata a valorizzare la creatività, a condividere la produzione di opere d'arte pubblica e a scegliere diverse tipologie di attori e destinatari. Le schede di progetto che completano il contributo, oltre a costituire un ragionato strumento di consultazione, consentono di cogliere le complesse e articolate relazioni tra enti e territorio nello scenario artistico partecipativo torinese.

Beatrice Zanelli adotta il duplice sguardo della storica dell'arte e della curatrice in un contributo che mette a fuoco le problematiche che il giovane curatore incontra sia nel periodo della formazione sia nello svolgimento dell'attività. L'autrice tratteggia dapprima un profilo storico della pratica curatoriale per poi passare alla ricerca di definizioni della figura professionale, un tentativo oggettivamente difficile – di cui vengono spiegate le ragioni – che la conduce a riconoscere differenze di etichette sociali e professionali e a formulare una lettura critica delle risultanze.

Secondo Zanelli, «lo strumento fondamentale di una buona curatela, oltre alla selezione e all'organizzazione di una buona esposizione, resta il dialogo con gli artisti». Situandola nel contesto contemporaneo torinese,

l'attività viene esemplificata con la discussione dell'intervento curatoriale con cui Arteco⁶ ha preso parte ad AFD. Una trattazione che coglie dall'interno la peculiarità delle relazioni che i giovani curatori hanno stabilito con gli artisti emergenti e riflette sulle valenze che «l'essere giovani curatori» comporta all'interno di un progetto partecipato.

III. Educazione e valutazione

La terza parte del volume è dedicata ad alcuni elementi del processo di valutazione che ha accompagnato le fasi del progetto AFD.

Il saggio di Valentina Porcellana ripercorre il percorso di valutazione interno che ha coinvolto l'antropologa in una prolungata osservazione partecipante, in *focus group* e incontri individuali con artisti, educatori e referenti di progetto. Il tipo di valutazione utilizzato *in itinere*, di stampo qualitativo, ha inteso guardare l'evento educativo e le persone che vi partecipano attribuendo importanza ai loro sentimenti, atteggiamenti e valori, piuttosto che andare alla ricerca di regolarità e andamenti. L'interesse dell'antropologa, impegnata in un vero e proprio *fieldwork*, si è concentrato sui processi relazionali e su ciò che può essere definito il benessere dei partecipanti e il clima di lavoro, elementi ritenuti imprescindibili per consentire l'*empowerment* di tutti i soggetti coinvolti.

Il percorso di valutazione, oltre a servire per monitorare e indirizzare la progettazione, è stato ritenuto un'importante testimonianza del percorso stesso, per non perdere memoria degli eventi. Se non fossero registrati e trascritti, molti elementi di senso potrebbero andare persi rendendo difficile il processo di trasferibilità e di replicabilità.

Il progetto AFD ha saputo lasciare numerose tracce di sé e dei suoi protagonisti: dai rapporti interni al gruppo di progetto, ai diari di bordo delle educatrici, dalle mostre al catalogo, dal blog al presente volume scientifico, dal convegno finale ai suoi atti, ad una dissertazione di laurea. Proprio alla scrittura è dedicato il saggio di Lucia Portis che si concentra su quel particolare strumento di lavoro degli operatori sociali che è il diario di bordo. Chi educa, sottolinea Portis, spesso deve scrivere poiché gli è richiesto da un punto di vista professionale, è «una scrittura dovuta, formale e istituzionale». Si scrivono progetti, relazioni, osservazioni, valutazioni. C'è poi un altro tipo di scrittura, quella meno formale che serve a passare comunicazioni o a riflettere sulle esperienze vissute. I due tipi di scrittura spesso riguardano le stesse realtà, ma utilizzano linguaggi diversi. Raccontare gli altri o raccontare se stessi in rapporto agli altri è «un esercizio di educazio-

⁶ L'associazione culturale di cui l'autrice è presidente.

ne”, per usare le parole di Andrea Canevaro, che nasce dall’ascolto attento dell’altro e delle proprie emozioni e pensieri. La scrittura è dunque uno strumento importante di lavoro perché permette di trovare il senso al proprio fare e di trasformare l’esperienza in sapere esperienziale costruendo in questo modo conoscenza. All’interno dei testi scritti dalle educatrici coinvolte nel progetto (diari di bordo, post di blog, e-mail) sono state individuate le unità di senso (o salienze) più rilevanti e ricorrenti che sono state analizzate.

Il terzo saggio presentato nella sezione è firmato da Barbara Bruschi che discute dell’effettiva libertà e democraticità nell’uso di internet, dei blog e dei social network, strumenti utilizzati anche all’interno del progetto AFD. «Una volta assodato che le nuove tecnologie online possono, a tutti gli effetti, rappresentare spazi per la partecipazione collettiva e democratica – sottolinea Bruschi – è bene cercare di addentrarsi in questo meccanismo cercando di raggiungere due obiettivi: definire le varie forme di collaborazione e condivisione, per coglierne gli elementi fondanti e le potenzialità; analizzare come queste forme di partecipazione possano rappresentare degli strumenti per il monitoraggio e la valutazione di un certo tipo di processo».

Soglie

Come il pensiero antropologico insegna⁷, le soglie sono ambigue. Possono indicare ostacoli, pericoli oppure filtri, passaggi o, ancora, entrambe le eventualità. Possono anticipare aperture, chiusure o inversioni, separare o mettere in comunicazione.

Nel volume sono presenti tre soglie che mettono in relazione tra loro le tre parti che lo compongono e una realtà progettuale esterna al contesto in cui questo lavoro trova ragion d’essere. I *contributi soglia* sono stati voluti e pensati come attraversamenti, transiti nei margini delle discipline che “incorniciano” la produzione dei saggi (antropologia fisica, storia, storia dell’arte, antropologia culturale, psicologia, pedagogia, museologia).

Come tutte le soglie, anche queste sono “luoghi” in cui le differenze «si attestano, si attendono, si confrontano, si riflettono, si difendono»⁸. Servono in fondo a ribadirle, e a rispettarle, pur creando un complesso di relazioni.

Il saggio di Anna Maria Pecci indaga il processo di valorizzazione delle collezioni del Museo di Antropologia ed Etnografia dell’Università di Torino – trattate nella I parte – nell’ambito di AFD, un progetto la cui finalità

⁷ La Cecla F. (2000), *Perdersi. L’uomo senza ambiente*, Laterza, Roma-Bari.

⁸ Ivi, p. 110.

artistica lo inserisce nel più ampio panorama dell'arte partecipativa torinese descritto nella II parte del volume. L'autrice colloca AFD in un solco sperimentale che vede il Museo impegnato ad esplorare il suo potenziale inclusivo e riflessivo. Il progetto viene introdotto a partire dai risultati di una verifica *in itinere* condotta al termine del Laboratorio interdisciplinare i quali restituiscono i punti di forza e le criticità del percorso formativo. Esiti che si rivelano significativi per esplorare, con lo sguardo obliquo dell'antropologia – che distanzia il familiare e avvicina l'estraneo – i contesti collaborativi, o atelier, in cui le pratiche relazionali delle cinque triadi hanno preso forma e materia.

Il contributo riconosce nella pluralità delle *appropriazioni* messe in atto dai diversi gruppi un metodo creativo e trasformativo in cui arte e antropologia si innestano in una prospettiva di *empowerment* culturale e di *agency* generativa di responsabilità, decentramento, inversioni o moltiplicazioni di ruolo, co-autorialità. Il Museo, facilitatore di tali esperienze, per il suo potenziale riflessivo e la capacità di inscrivere la mediazione del patrimonio nei dilemmi del contemporaneo, si rivela, dal canto suo, affine al fenomeno dell'arte pubblica.

La soglia di Sabina Giorgi, situata tra la II e la III parte del volume, traccia il passaggio dall'Art Brut delle collezioni del Museo all'arte relazionale di AFD, quindi dagli oggetti ai soggetti, con un approccio e un metodo complementari e allo stesso tempo distinti rispetto alla prima soglia. L'autrice ha scelto di studiare *contestualmente* la relazione tra disagio e differenza – con un evidente richiamo alle tematiche affrontate nella I parte – attraverso l'incontro con gli artisti *outsider*. Le interviste in profondità che Giorgi ha realizzato, con il fine di valorizzare l'esperienza personale dei partecipanti, hanno colto il loro punto di vista sulle opere in corso di realizzazione e sugli aspetti relazionali implicati nella creazione condivisa.

Gli incontri con gli artisti *outsider* restituiscono esperienze di costruzione del riscatto; vissuti che nella relazione artistica riconoscono un supporto e una risorsa creativa; le difficoltà e le ambivalenze insite nella scelta di svelare e rappresentare il proprio disagio. Lo spostamento dalla categoria dell'Art Brut alla dimensione dell'arte partecipativa getta luce sugli autori e sulle loro intenzioni creative. La soglia si pone pertanto come spazio interstiziale riflessivo che va ad integrare da un lato le posizioni e le visioni degli artisti emergenti analizzate da Beatrice Zanelli nella prospettiva artistico-curatoriale che distingue il suo approccio, e dall'altro il ruolo di mediazione, valutazione e co-creazione svolto dalle educatrici e analizzato da Valentina Porcellana e Lucia Portis.

La soglia di Simona Bodo e Silvia Mascheroni costituisce il transito verso l'esterno, l'ideale apertura e ricerca di dialogo del progetto e del volume con la comunità di pratiche che, in contesti diversi rispetto a quello torinese, è impegnata sul fronte della valorizzazione dei patrimoni in chiave

interculturale, inclusiva, interdisciplinare. Il saggio condivide con AFD larga parte dei presupposti concettuali e metodologici. Il progetto *TAM TAM - Tutti Al Museo*⁹ è un'esperienza che – attraverso le testimonianze delle mediatrici e dei mediatori coinvolti e di alcuni partecipanti alla sperimentazione di percorsi narrati – ci fa transitare dallo straniamento alla risonanza in un processo dialogico che mette in relazione storie di collezioni e biografie di persone, oggetti di museo e oggetti di affezione. Un contributo che mette in prospettiva la portata politica di AFD, interrogandone la capacità di tradurre in strategie istituzionali strutturali, sostenibili e di lungo termine le sue valenze interculturali sperimentali.

Ringraziamenti

I curatori del volume desiderano ringraziare la Compagnia di San Paolo e il Dipartimento per le Pari Opportunità - Presidenza del Consiglio dei Ministri per aver contribuito alla realizzazione del progetto *L'arte di fare la differenza*.

La nostra gratitudine va a tutte/i coloro che, a vario titolo, hanno preso parte al progetto.

Infine, per la realizzazione di questo volume si ringraziano le Autrici e gli Autori, il professor Renato Grimaldi, Direttore della collana e Preside della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Torino, la dottoressa Francesca Graziina di FrancoAngeli e Nicola Prinetti per il suo prezioso aiuto.

⁹ Ideato, sperimentato e realizzato dalle autrici per conto di Fondazione Ismu/Patrimonio e Intercultura in partenariato con il Museo Popoli e Culture PIME di Milano.

I. Collezioni di Art Brut e disagio
a cura di Gianluigi Mangiapane

La donna negli ospedali psichiatrici a cavallo fra Ottocento e Novecento. Il caso di Torino

di *Davide Tabor*

In questo saggio mi concentrerò sull'internamento delle donne nei manicomi italiani nella città contemporanea. In linea con una certa storiografia che, soprattutto negli ultimi anni, anche in Italia ha superato il tradizionale paradigma interpretativo del controllo sociale e ha evidenziato il ruolo non meramente passivo degli individui di fronte alle istituzioni assistenziali, vorrei cercare di mettere in relazione le forme di disciplinamento rappresentate dal manicomio, il comportamento e il sapere dei medici d'allora con alcune pratiche sociali e culture diffuse tra i ceti popolari¹. Mi soffermerò su un caso particolare, Torino tra Ottocento e Novecento, città industriale in quegli anni in rapida crescita demografica. Negli scritti degli psichiatri dell'epoca che lavoravano o studiavano presso il Regio Manicomio di Torino ritroviamo informazioni essenziali sulla vita di molte donne: erano dei veri e propri casi clinici, descritti e commentati non sempre in profondità, e se esuliamo dal linguaggio medico e dalle finalità per cui queste notizie erano raccolte e divulgate, i brevi profili biografici possono essere utilizzati come spie per studiare la condizione della donna in quegli anni, e in particolar modo per riflettere sulle forme d'internamento femminile. L'area del disagio e della malattia mentale mi aiuterà così a ricostruire alcuni tratti della società e del contesto in cui eminenti rappresentanti della scuola positiva, a cominciare da Cesare Lombroso, svilupparono la loro teoria dell'inferiorità della donna². Attraverso l'incrocio di fonti quantitative e

¹ Non è qui possibile riprendere il ricco dibattito storiografico italiano e internazionale, ben riassunto in Guarnieri P. (1991), *La storia della psichiatria. Un secolo di studi in Italia*, Olschki, Firenze; Scull A. (1991), *Psychiatry and its Historians*, «History of Psychiatry», II, 7, pp. 239-250. Rappresentativo delle più recenti tendenze è invece Fiorino V. (2002), *Matti, indemoniate e vagabondi. Dinamiche di internamento manicomiale tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia.

² Faccio riferimento ovviamente a Ferrero G., Lombroso C. (1893), *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, L. Roux, Torino, e allo spoglio di tutti i numeri di «Ar-

qualitative, cercherò di evidenziare soprattutto un aspetto specifico delle dinamiche manicomiali, e cioè la loro analogia con una visione autoritaria del rapporto tra i generi che si esprimeva in ogni ambito delle relazioni sociali quotidiane, in famiglia, negli affetti, nel lavoro.

Antonio Marro cominciò a lavorare nel Regio Manicomio di Torino³ nel 1885 e ne divenne dopo pochi anni direttore, carica che mantenne fino alla morte nel 1913, dopo una prima esperienza nelle carceri cittadine e dopo aver collaborato in varie occasioni con Cesare Lombroso⁴. Nel 1888 fondò la rivista *Annali di Freniatria e Scienze affini del R. Manicomio di Torino*, che diresse per oltre vent'anni, che in vari numeri ospitò il suo studio sulla pazzia nelle donne. In apertura del suo saggio, Marro cercava di fornire un quadro d'insieme: «E per vero, se Celio Aureliano assicurava che le donne sono meno degli uomini soggette a follia, l'Esquirol che volle risolvere una tale questione mediante una complessiva statistica estesa a 70,000 alienati di tutti i paesi, trovò che le donne erano pari, anzi un po' più numerose degli uomini [...]. Notò però variare le proporzioni nei vari paesi e dalle indagini istituite eragli risultato, come in Italia, in Grecia e in Inghilterra gli uomini pazzi erano superiori in numero alle donne pazze [...]. Nel nostro Manicomio che accoglie i pazzi poveri della provincia e parte dei facoltosi, il numero delle alienate si mantiene abbastanza prossimo, sebbene di poco inferiore, a quello degli uomini pazzi [...]»⁵. Effettivamente il caso di Torino si discostava da questa tendenza, ma le cose non erano state sempre così. Dai dati disponibili sul numero di ricoveri, di fronte a un trend generale d'incremento degli internati, si può infatti notare un evidente riequilibrio dei generi nel corso dei decenni: se nel 1833 c'erano nel manicomio di Torino il 60% di uomini e il 40% di donne, cinquant'anni dopo la percentuale era sostanzialmente paritaria. Nel corso del tempo, dunque, era cresciuto, e

chivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali» per verificare la lunga influenza dell'opera. Sull'immagine femminile nella scienza dell'epoca: Babini V.P., Minuz F., Tagliavini A. (1989), *La donna nelle scienze dell'uomo: immagini del femminile nella cultura scientifica italiana di fine secolo*, FrancoAngeli, Milano. Sulle teorie lombrosiane: Gibson M. (2004), *Nati per il crimine. Cesare Lombroso e le origini della criminologia biologica*, Bruno Mondadori, Milano; Montaldo S. (a cura di) (2011), *Cesare Lombroso. Gli scienziati e la nuova Italia*, il Mulino, Bologna.

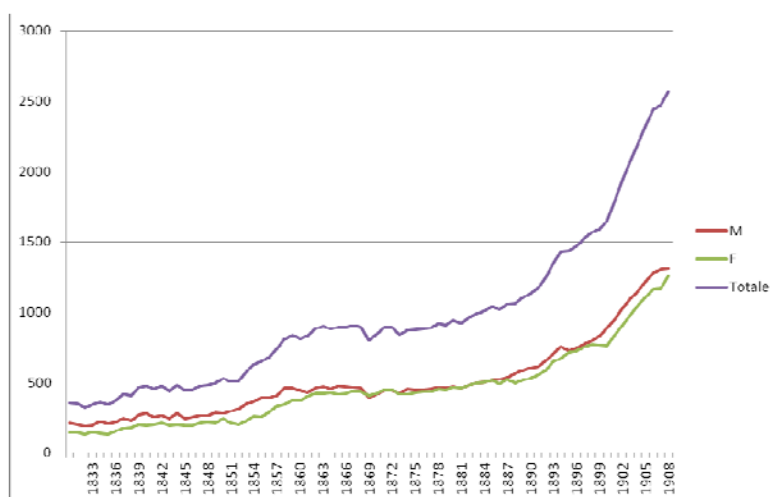
³ Per una storia del manicomio torinese rimando a CISO (2007), *Il Regio Manicomio di Torino. Scienza, prassi e immaginario nell'Ottocento italiano*, EGA, Torino.

⁴ Per una breve biografia di Marro, cfr. Tirelli V. (1928), «Cenni storici sull'origine e sullo sviluppo tecnico-scientifico del Regio Manicomio di Torino», in *Il Regio Manicomio di Torino nel suo secondo centenario: 22-VI-1728 22-VI-1928*, Stabilimento Tipografico L. Rattero, Torino, pp. 107-109.

⁵ Marro A. (1890), *La pazzia nelle donne*, «Annali di freniatria e scienze affini», vol. II, pp. 263-264.

molto, il numero delle donne, e a partire dal 1860 si mantenne stabilmente quasi pari a quello degli uomini (graf.1 e tab.1-2)⁶.

Graf. 1. Numero dei ricoverati nel R. Manicomio di Torino 1833-1911



Tab. 1. Percentuale dei ricoverati suddivisi per genere e per decennio

Anni	M	F
anni '30	59,4	40,6
anni '40	56,7	43,3
anni '50	57,7	42,3
anni '60	53,5	46,5
anni '70	50,6	49,4
anni '80	50,4	49,6
anni '90	52,2	47,8
primo decennio '900	52,3	47,7

⁶ Si tratta di mie elaborazioni dei dati contenuti in *Il Regio Manicomio di Torino*, op. cit., p. 161.

Tab. 2. Indice di incremento dei ricoverati suddivisi per genere (1833=100)

Anno	M	F	Totale
1833	100	100	100
1843	132,5	137,8	134,6
1853	133,5	171,3	148,7
1863	208,5	260,1	229
1873	197,2	297,9	237,7
1883	223,1	327,3	265,1
1893	285,4	368,5	318,9
1903	417,9	532,9	464,2

Confrontando i dati sugli entrati in manicomio negli anni 1831-1836 e nel 1889-1890, possiamo farci un'idea delle differenze tra i due periodi (tab.3)⁷. Per quanto riguarda la suddivisione per fasce d'età, nel 1889-1890 si nota una crescita dei più giovani ricoverati, che passano dal 4,8% al 7,1%, una contrazione dei ventenni e dei trentenni e poi un incremento di adulti e anziani.

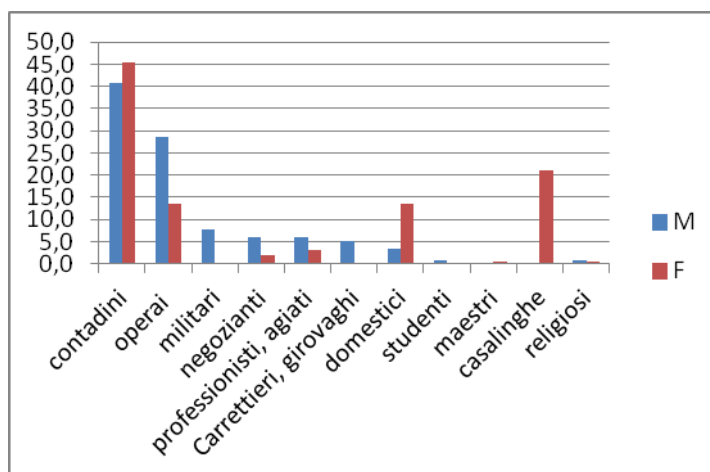
Tab. 3. Percentuali per genere e fascia d'età degli entrati in manicomio nei periodi 1831-1836 e 1889-1890

Età	1831-1836			1889-1890		
	M	F	Totale	M	F	Totale
fino 20	4,9	4,7	4,8	9,3	4,4	7,1
da 20 a 30	27,7	23,9	26,2	23,1	20,3	21,8
da 30 a 40	33,5	32,1	32,9	27,8	25,3	26,6
da 40 a 50	18,7	25,6	21,4	23,8	25,6	24,6
da 50 a 60	10,8	8,7	10,0	8,9	15,0	11,7
da 60 a 70	4,2	3,5	3,9	5,6	7,5	6,5
oltre 70	0,2	1,5	0,7	1,4	1,9	1,6

⁷ Anche se le due statistiche sono state compilate con criteri differenti, rilevano alcuni trend piuttosto chiari, che andrebbero approfonditi con lo studio delle cartelle cliniche. Le elaborazioni si basano sui dati contenuti in: Bonacossa G.S. (1837), *Saggio di statistica del Regio Manicomio di Torino dal 1° di gennaio 1831 al 31 di dicembre 1836*, Tip. Favale, Torino; Marro A. (1893), *La pazzia nelle donne (continuazione)*, «Annali di freniatria e scienze affini», III, pp. 24-25; Gay P.G. (1893), *Della mania considerata in rapporto al sesso*, «Annali di freniatria e scienze affini», III, pp. 282-283.

Sul profilo professionale dei ricoverati, ci dobbiamo limitare a evidenziare alcune linee di tendenza, potendo confrontare dati tra loro non omogenei. Il Graf.2 mostra la suddivisione per professioni dei maniaci internati tra il 1880 e il 1891, dunque solo di una parte dei pazzi: rispetto ai dati riportati per gli anni Trenta da Bonacossa, possiamo notare una sostanziale stabilità dei contadini e delle domestiche, e un incremento degli operai. Tra le donne, le operaie, in gran parte occupate nel settore tessile e alla Manifattura Tabacchi, raddoppiano. Era il caso, per esempio, di Anna D., «d'anni 24, filatrice in seta, nubile, regolarmente mestrata, di carattere emotivo, laboriosa e di abitudini morali buone», che nel 1893 entrò in manicomio «in stato apiretico, denutrita, insonne; presenta lingua fecciosa, è incosciente, clamorosa, grida che è indegna di perdono, e respinge ogni sorta di cibo»⁸. Anche Domenica C., di 25 anni, lavorava nel settore: dopo aver frequentato per poco la scuola, andò giovanissima a servizio in una famiglia per poi cominciare a lavorare in una fabbrica di cotone. Entrò in manicomio dopo un tentativo di suicidio⁹.

Graf. 2. Percentuale per generi dei ricoverati per mania 1889-1890



⁸ Albertotti G. (1896), *Note sperimentali intorno alla cura di svariate forme psicopatiche a mezzo di ascessi artificiali provocati con iniezioni ipodermiche con olio essenziale di trementina*, «Annali di freniatria e scienze affini», VI, p. 55.

⁹ Ivi, pp. 151-152.

Queste statistiche confermano un dato ormai assodato, ma che è bene rimarcare ancora una volta: le caratteristiche dei ricoverati, dunque della follia, cambiano in relazione alle trasformazioni che investono il contesto più ampio di riferimento dell'istituzione. Come noto, negli ultimi decenni dell'Ottocento l'area torinese cominciò a mutare radicalmente i propri caratteri economici e sociali. Dopo la perdita del ruolo di capitale, Torino iniziò la nuova fase d'industrializzazione, e la sua popolazione cambiò di conseguenza. Naturalmente aumentarono gli operai, uomini e donne, ma non solo. Torino aveva un alto tasso di presenza e d'occupazione femminile, con picchi assoluti per le giovani operaie delle industrie tessili, e "la fortissima immigrazione di donne deriva dal fatto che in questa città il lavoro femminile è più largamente impiegato che in ogni altra città"¹⁰. C'era una forte consistenza delle classi d'età giovanili sull'intera popolazione, e il loro peso cresceva d'importanza soprattutto tra i lavoratori dell'industria, dove i giovani raggiungevano circa il 40% della manodopera. Naturalmente l'area di riferimento del Regio Manicomio di Torino era più ampia, come attesta l'elevata presenza di contadini, ma queste tendenze del principale centro urbano sembrano riflettersi con una certa evidenza sulla popolazione manicomiale. Non sorprende, dunque, osservare l'incremento dei malati di professione operaia, sia tra gli uomini sia tra le donne, dei giovani, soprattutto maschi, e delle donne, che rappresentavano una quota elevata della popolazione urbana, tanto da distinguere Torino dalle altre città. Il manicomio era, dunque, l'immagine riflessa della società locale, e cambiava col cambiare di questa.

Dietro le pratiche d'internamento c'era però dell'altro: l'analisi del profilo sociale delle persone, dentro e fuori l'istituzione, e in particolare delle donne, potrebbe essere una spia di valori e pratiche sociali diffusi nella società locale. In quasi tutti i casi clinici che ho esaminato si trovano molti indizi delle condizioni di vita delle donne, e vi si possono trovare alcuni elementi che contribuiscono a spiegare il grande internamento delle donne a Torino a fine Ottocento. Mi soffermerò su tre punti, che corrispondono a tre diversi ambiti relazionali delle donne: il lavoro, la relazione tra i generi, la vita familiare.

In tutti i casi in cui si parla della vita professionale della donna, emerge un dato ben noto: a servizio in famiglie facoltose, come domestiche, o già in fabbrica o in laboratorio come tessitrici o sarte, le donne iniziavano a lavorare giovanissime, spesso sfruttate e in ambienti malsani come le fabbriche tessili. «M. V., contadina e sarta, entra nello stabilimento il 15 febbraio 1886: conta 20 anni di età, e le informazioni dicono che la malattia dura da

¹⁰ Mortara G. (1908), *Le popolazioni delle grandi città italiane. Studio demografico*, Unione Tipografico-editrice Torinese, Torino, p. 325.

parecchi mesi. [...] La malattia mentale cominciò con manifestazioni di avversione alla famiglia, che diceva tutta congiurata a farle dispetti [...]. Negli ultimi mesi di permanenza a casa non lavorava più che a scatti, da sarta»¹¹. «N. N. è una giovane ventenne, di alta statura, di avvenente e simpatico aspetto, di professione crestaia [...]. Nella sua infanzia fu tenuta a balia, e non troppo bene sorvegliata, prese il vizio di mangiare carbone. Dall'età di tre anni frequentò la scuola, e più tardi fu anche allogata come apprendizza modista [...]. A volte a volte cadeva in qualche stranezza, fuggiva di casa dicendo che voleva andare a perdersi, perché sarebbe stata uccisa prima di arrivare alla vecchiaia»¹². G. O., torinese di 17 anni e nubile, aveva una sorella morta tisica all'età di 24 anni, malattia contratta molto probabilmente sul lavoro¹³. Elisabetta fu ricoverata in manicomio a 18 anni, e aveva cominciato a lavorare come sarta «col primo comparire dell'epoca pubere». Commetteva da tempo «atti incoscienti a proprio danno e continue violenze contro le persone»¹⁴. Si tratta di pochi casi esemplari, che contribuiscono a delineare le condizioni materiali di lavoro delle donne. È noto il peggior trattamento retributivo della manodopera femminile, ancor più se giovane, ma le differenze con quella maschile non si limitavano al salario. Le professioni femminili in questi settori erano sottoposte a un maggior grado d'insalubrità, che si ripercuoteva sui fisici delle ragazze. Secondo i dati dell'Annuario Statistico dell'Ufficio d'Igiene di Torino divulgati a un pubblico più ampio dal giornale socialista, l'incidenza della tisi polmonare era chiaramente legata alla professione¹⁵, con tassi di mortalità a Torino, tra il 1904 e il 1905, molto alti tra le donne, soprattutto filatrici, sarte e stiratrici¹⁶. Questa particolare condizione professionale era registrata da un altro studio sulle ricoverate, che dimostrava la particolare incidenza di malattie mentali tra le sigaraie¹⁷.

Su coloro, ed erano tante, che lavoravano in fabbrica negli anni della giovinezza, gravava anche il peso delle relazioni con i colleghi maschi, pochi negli stabilimenti tessili, ma che ricoprivano in gran parte i ruoli operai

¹¹ Marro A. (1896), *La Pubertà suoi rapporti coll'Antropologia, colla Fisiologia, colla Psichiatria e colla Pedagogia (continuazione)*, «Annali di freniatria e scienze affini», VI, p. 227.

¹² Albertotti G. (1888), *Due casi di istero-epilessia*, «Annali di freniatria e scienze affini», I, p. 160.

¹³ Marro A. (1888), *Frenosi coreica*, «Annali di freniatria e scienze affini», III, p. 229.

¹⁴ Tirelli V. (1900), *Un caso di arresti multipli di sviluppo*, «Annali di freniatria e scienze affini», X, p. 149.

¹⁵ «Grido del Popolo», 12 maggio 1906.

¹⁶ Mortara G. (1908), *op. cit.*, pp. 242-243.

¹⁷ Albertotti G. (1897), *Il tabacco in rapporto alla sua azione sul sistema cerebro-spinale ossia le psicopatie osservate nei lavoratori nelle fabbriche di tabacco*, «Annali di freniatria e scienze affini», VII, pp. 69-81.

di capi, e coi padroni. Queste tensioni sembrerebbero in parte trasparire dal caso di Teresa, torinese, filatrice, «maritatasi a 19 anni, si separò poi dal marito, il quale era dedito a baldorie. [...] Inabile a lavorare, fu maltrattata dai parenti e licenziata dal laboratorio, il che la indusse ad atti ingiuriosi contro il padrone, e cominciò a credersi perseguitata e fatta segno a torto da lui»; «ha tendenze al furto che scusa colle supposte persecuzioni da parte delle compagne e del padrone»¹⁸. Gli scioperi operai di quegli stessi anni registravano differenze significative tra i due generi: erano molti i casi in cui a protestare erano solo le donne, mentre gli operai maschi entravano regolarmente al lavoro¹⁹. Mentre si stava affermando una chiara identità femminile nelle contestazioni operaie, nel tipo di rapporti dentro la fabbrica permaneva un modello autoritario maschile, che faceva emergere gerarchie e forme di molestie. Per esempio, nel corso degli scioperi delle tessitrici del 1904, nello stabilimento Mazzonis furono licenziati tre assistenti uomini, e nelle motivazioni si faceva esplicito riferimento a un tipo di condotta «promiscua», con accuse di molestie ai danni delle operaie²⁰.

Come molti studi hanno ormai ben dimostrato, la vita professionale delle donne era strettamente inserita nelle strategie familiari: prima e dopo il matrimonio, da giovane e da adulta, sulla donna gravano molti carichi di lavoro e responsabilità, con un forte controllo della famiglia sulla vita delle figlie e delle mogli. In un famoso articolo, Gina Lombroso, figlia di Cesare, riportava gli esiti di un'inchiesta da lei condotta sulle condizioni sociali ed economiche degli operai di un quartiere di Torino, e nella sua ricerca la studiosa rivolse molta attenzione alle donne e al loro ruolo nella famiglia: «Gli è che pel povero, specie pel più miserabile, la famiglia più che una zavorra che lo porta a fondo, è una zavorra che lo tiene in equilibrio. Ora è la moglie che va a far la balia, o piglia un baliotto in casa, o va a fare una posta [...]. Ora sono i bambini stessi che s'ingegnano sin dai primi anni a non pesare su nessuno e a essere anzi d'aiuto alla famiglia»²¹. Proprio per questa centralità della donna nell'economia familiare, anche di fronte alla malattia mentale la famiglia cercava in ogni modo di evitare il ricovero, per non privarsi di una risorsa essenziale, come si evince da numerosi casi clinici. Vista l'importanza delle giovani nel lavoro domestico, a servizio, in laboratorio o in fabbrica, la diversa percentuale di ricoveri tra uomini e donne nelle fasce d'età più giovani si può dunque spiegare con questo ritardo, e non tanto con una diversa incidenza della pazzia tra i due generi. Co-

¹⁸ Napione E. (1893), *Le psicosi da influenza*, «Annali di freniatria e scienze affini», III, pp. 199-200.

¹⁹ Tale situazione si verificò in molti scioperi tra Ottocento e Novecento.

²⁰ Archivio di Stato di Torino, Archivio Mazzonis, Scioperi 1904-1907, lettera A9.

²¹ Lombroso G. (1896), *Sulle condizioni sociali economiche degli operai di un sobborgo di Torino*, «La riforma sociale», VI, pp. 318-319.

me ha scritto lo stesso Marro, «molte forme isteriche, non pochi casi di deliri di persecuzione stanno sovente celati e tollerati nelle famiglie, meglio che se si trattasse dei maschi [...] finché lo stato dell'intelligenza permette alla donna di dirigere l'economia domestica, ed è possibile la sua permanenza in famiglia»²².

Le relazioni familiari quotidiane erano dunque spesso un contesto di subordinazione e di sfruttamento della donna ai voleri dei genitori, dei fratelli maschi e del marito, e i casi clinici sono ricchi d'esempi in tal senso. N. N. si sposò a 16 anni, ma fu subito abbandonata dal marito nel momento in cui si manifestarono i segni della malattia²³. Il padre di Serafina e Angela, due gemelle nate nel 1868 e occupate come domestiche a Torino, abbandonò la famiglia molto presto «dopo aver dato fondo a tutte le sue sostanze»²⁴. Anna fu ricoverata all'età di 36 anni. Di «umore sempre allegro in famiglia», rimasta vedova con un figlio, si risposò, e «dopo il secondo matrimonio cambiò umore, si fece trista, si esagerò e si aggravò il suo carattere, facendosi insoffribile» a causa dei soventi maltrattamenti ricevuti dal nuovo marito²⁵. Il peso delle relazioni familiari si doveva far sentire, e se proviamo a leggere con altri occhi le statistiche dell'epoca, ne troviamo ulteriori spie. Le così dette cause morali della pazzia, che secondo Marro colpivano soprattutto le donne, erano ricche di casi legati al contesto e alle relazioni familiari, come per esempio l'amore tradito, l'abbandono da parte del coniuge, i «dispiaceri domestici, i contrasti familiari», i «mali trattamenti in famiglia e contrasti», i rimorsi per parti illegittimi, «fatto di tanta conseguenza nelle relazioni sociali sulla donna»²⁶. Di fronte a un certo modello femminile, quello di chi conduceva «vita attiva, laboriosa ed ordinata accudendo alla famiglia»²⁷ e di chi attendeva alle faccende di casa «sempre rispettosa ed obbediente ai suoi genitori»²⁸, c'erano tanti casi in cui la malattia delle donne era in stretta relazione col tentativo di divincolarsi dalla rete di controllo familiari. Caterina aveva 22 anni. Dopo aver aiutato per anni il padre nei lavori agricoli, «d'indole molto amante di novità, curiosa ed intraprendente, volle abbandonare il lavoro dei campi»; andò così a servizio come cameriera e cuoca in varie famiglie, e decise infine di spostarsi a Torino, «spintavi dalla brama di maggior guadagno». Per motivi religiosi, cer-

²² Marro A. (1890), *op. cit.*, p. 264.

²³ Albertotti G. (1888), *op. cit.*, p. 165.

²⁴ Marro A. (1894), *Della pazzia gemellare*, «Annali di freniatria e scienze affini», IV, pp. 164 segg.

²⁵ Albertotti G. (1896), *op. cit.*, p. 51.

²⁶ Marro A. (1893), *La pazzia nelle donne (continuazione)*, «Annali di freniatria e scienze affini», vol. III, pp. 321 segg.

²⁷ Marro A. (1889), *Caso di melancolia antica guarita in seguito a spavento*, «Annali di freniatria e scienze affini», IV, p. 60.

²⁸ Albertotti G. (1896), *op. cit.*, pp. 147-148.

cò d'intraprendere da sola due lunghi viaggi, uno per Roma e uno per Parigi²⁹. La sedicenne T. entrò in manicomio nel 1894 perché «profondamente scossa dalla ripulsa che la di lei famiglia diede al suo matrimonio con un giovane che ella amava»³⁰. Anche l'anonima ventenne trasferitasi a Torino «non voleva essa più stare con la madre cui professava avversione; erasi perciò andata a stabilire fuori di casa, da sola. Avversa ad ogni occupazione stabile, gironzolava tutto il giorno per la città, sui tramvia»³¹. Il contesto urbano, che moltiplicava le possibilità relazionali degli individui, facilitava la fuga da reti dense e oppressive. Essere autonome, uscire dalla norma, essere diverse: a differenza dei maschi, per molte questa scelta apriva le porte del manicomio, dove spesso erano condotte dai familiari. Questa rivendicata autonomia non era confinata alla sfera privata o a una scelta individuale. In città industriali come la Torino dell'epoca, essa si inseriva in un contesto identitario in cui, da fine Ottocento, l'identità femminile veniva affermata pubblicamente. L'esperienza professionale in città, spesso in fabbrica, rappresentò per molte donne «un appiglio per costruire una coscienza femminile più autonoma dai ruoli familiari»³², come dimostravano i molti scioperi di quegli anni con cui migliaia di donne torinesi cercavano di migliorare la propria condizione lavorativa.

Alla crescita dei ricoveri femminili nei manicomi a fine Ottocento contribuirono naturalmente molti fattori, dalle teorie mediche e giuridiche sull'inferiorità della donna³³, ai progetti di nazionalizzazione delle masse volti a ribadire modelli autoritari di cittadinanza. I primi dati della mia ricerca in corso sul caso torinese, così anomalo nei numeri dei ricoveri delle donne, sembrerebbero però indicare un'altra pista d'indagine. Negli anni in cui si moltiplicano i segnali della volontà di molte donne di rompere i legami di dipendenza familiari e di subordinazione, è probabile che all'azione delle istituzioni assistenziali si affiancasse, rafforzandola, la reazione delle famiglie, che cercavano di impedire quell'autonomia rivendicata da figlie e mogli. Al controllo sociale praticato dall'alto, se ne aggiungeva uno che nasceva in basso, per riaffermare il tradizionale ruolo di subordinazione delle donne nelle relazioni sociali, come per esempio sul posto di lavoro e nei rapporti familiari, due ambiti comunicanti. In un contesto come quello tori-

²⁹ Albertotti G. (1896), *op. cit.*, pp. 33-34.

³⁰ Ivi, p. 35.

³¹ Marro A. (1896), *La Pubertà suoi rapporti coll'Antropologia, colla Fisiologia, colla Psichiatria e colla Pedagogia (continuazione)*, «Annali di freniatria e scienze affini», VI, p. 391.

³² Pescarolo A. (1996), «Il lavoro e le risorse delle donne in età contemporanea», in Groppi A. (a cura di), *Il lavoro delle donne*, Laterza, Roma-Bari, p. 333.

³³ Graziosi M. (1993), *Infirmis sexus. La donna nell'immaginario penalistico*, «Democrazia e diritto», 2, pp. 99-143.

nese, il manicomio registrò queste tendenze profonde con l'incremento significativo dell'internamento femminile: si tratta di un'ipotesi di lavoro da approfondire con la ricerca su altre fonti, a cominciare dalle cartelle cliniche.

L'Art Brut e l'alterità. Tre personalità italiane: Carlo, Podestà e Nannetti

di *Lucienne Peiry*

Traduzione di *Laura Saggiorato*

Gli autori di Art Brut, secondo la definizione del pittore francese Jean Dubuffet, sfuggono al condizionamento artistico e al conformismo sociale. Creatori autodidatti, essi concepiscono un sistema di espressione personale e producono dipinti, disegni, sculture, ricami o scritti al di fuori della norma. Ignorando le convenzioni sociali e refrattari alle regole culturali, essi trasgrediscono, volontariamente o no, i codici stabiliti e inventano in assoluta libertà un loro universo simbolico: opere di cui immaginano i soggetti iconografici, il modo di rappresentazione, il sistema prospettico e le modalità tecniche. Vivendo nell'indigenza, molti di questi autori ricorrono spesso a tecniche umili, recuperano oggetti usati o scartati e, facendo di necessità virtù, li integrano in combinazioni e assemblaggi insoliti, rivelandosi in questo modo inventori disinvolti e ingegnosi.

Emarginati e impermeabili ai valori collettivi o chiusi in una posizione di rivolta, tra gli autori di Art Brut figurano malati psichici, detenuti, spiritisti, asociali o proscritti. Rifiutati dalla società, hanno fatto l'esperienza dell'esclusione e della repressione, e trovato una ragione di vivere o una via d'uscita nelle loro finzioni o fantasmi. Essi creano nel segreto, il silenzio e la solitudine, senza preoccuparsi della critica del pubblico o del giudizio altrui. Controcorrente, non sentono il bisogno di un riconoscimento sociale o culturale. Lavorano al riparo dagli sguardi, liberi da aspettative o ambizioni.

Autoreferenziali per eccellenza, gli autori di Art Brut destinano le loro opere tutt'al più ad un'entità immaginaria. Estranei agli ambienti colti, devianti per definizione, operano obbligatoriamente al di fuori di ogni quadro istituzionale, lontani anni luce dalla scena artistica ufficiale.

Privati del diritto di parola, gli autori di Art Brut se ne appropriano di nascosto, spesso in uno spirito di contestazione e di rivolta. Stimolati dalla ricchezza delle loro potenzialità, si avventurano istintivamente nella creazione artistica, perseguendo una ricerca della loro identità e diventando i

demiurghi del proprio universo. Questa rivincita simbolica, propizia all'immaginario poetico, non è priva di violenza e aggressività. L'Art Brut richiama le pulsioni arcaiche dell'espressione, riattivando le virtù primitive – magiche, spirituali, terapeutiche – del gesto creatore.

Il pittore francese Jean Dubuffet ha inventato la nozione di Art Brut nel 1945 e riunito sotto questo nome la prima collezione di opere e oggetti. Concepita e presentata a Parigi, poi a New York, la Collection de l'Art Brut è stata inaugurata a Losanna, in Svizzera, nel 1976, e da allora continua ad arricchire il proprio fondo con nuove acquisizioni.

Gli autori italiani rappresentati nella Collection de l'Art Brut sono numerosi e molti di loro meriterebbero di essere messi in valore. Ma decidiamo di focalizzare la nostra attenzione su tre figure significative: il veronese Carlo Zinelli (detto Carlo, 1916-1974), il lombardo Giovanni Battista Podestà (1895-1976) e il romano Fernando Nannetti (1927-1994).

Carlo è considerato tra le figure più rappresentative della Collection de l'Art Brut, le sue tempere sono presenti nell'esposizione permanente fin dall'apertura dell'istituzione (1976). Le composizioni di quest'autore sono ricche di personaggi – schematici e seriali – rappresentati secondo diversi punti di vista. Di dimensioni variabili, spesso simili a figure allineate come nei fregi, seguono una linearità il più delle volte orizzontale. Appaiono spesso a gruppi di quattro, numero divisibile e simmetrico, che sembra avere un ruolo essenziale nella mitologia personale dell'autore.

Carlo arricchisce le sue composizioni con collages e iscrizioni, ritrovando il valore fonetico ma soprattutto grafico e plastico delle parole e delle lettere. La parola e l'immagine sono così riuniti nella stessa composizione. Autore fecondo, Carlo ha prodotto oltre 3000 opere dipingendo sul retto e sul verso di ogni supporto, come se non volesse interrompere la sua narrazione singolare, per paura di perderne il filo.

Un altro autore regolarmente presente nel museo di Losanna e che occupa un posto importante nel mondo dell'Art Brut, è Giovanni Battista Podestà (1895-1976). Concepita come un'azione di protesta, la sua opera deve essere letta come un attacco simbolico alle idee capitaliste e soprattutto alla perdita dei valori spirituali della società moderna.

I suoi altorilievi e bassorilievi rappresentano delle scene narrative in cui animali mostruosi, con addobbi e accessori, sono ricoperti di pittura dai colori vivaci, ornati di perle, lustrini, schegge di specchi e carte di alluminio di recupero. L'insieme della produzione si distingue per un particolare scintillio luminoso. Ogni scultura comporta dei cartelli con iscrizioni manoscritte dorate, spesso in calligrafia, che contengono una moltitudine di propositi, rivendicazioni singolari e messaggi a carattere morale. Come Carlo, Podestà riunisce sullo stesso supporto disegno e scrittura facendo coabitare in modo naturale due modi espressivi che, secondo lui, si completano e si arricchiscono a vicenda.

La produzione del terzo creatore italiano Fernando Oreste Nannetti aveva attirato l'attenzione di Jean Dubuffet già nel 1985, ma solo recentemente è entrata a far parte delle collezioni del museo ed è stata oggetto di una grande esposizione personale alla Collection de l'Art Brut (2011).

Fernando Oreste Nannetti ha dato libero sfogo a una straordinaria fertilità creatrice incidendo ogni giorno delle iscrizioni sulle facciate dell'Ospedale giudiziario e psichiatrico di Volterra, in Toscana, in cui era rinchiuso. Misterioso e poetico, il suo «libro di pietra» creato a cielo aperto comprende dati biografici, allusioni alla guerra, evocazioni di luoghi e personaggi immaginari ed informazioni inquietanti che il diarista diceva di ricevere in modo regolare per telepatia. Nelle sue iscrizioni lapidarie Nannetti ha anche inserito numerosi disegni che arricchiscono le sue pagine – un elicottero, una casa, una chiesa, una figura femminile o un'aquila. Come Carlo e Podestà, Nannetti riunisce scrittura e disegno nella stessa opera.

Rifiutando le regole estetiche, linguistiche e le abitudini culturali comunemente accettate, ognuno dei tre creatori ha intrapreso con libertà un'avventura vagabonda che ha prodotto delle opere stravaganti. Lo scarto di cui sono stati capaci, sorprendente e fecondo, stimola profondamente il nostro rapporto con l'alterità e il gesto creatore, di cui percepiamo qui le pulsazioni originarie. Oggi, minacciati dal pericolo inquietante della mondializzazione, questo genere di confronto diventa sempre più essenziale.

Fig. 1. Carlo, senza titolo, 1961. Gouache su carta, 50 × 70 cm. Collection de l'Art Brut, Lausanne. Foto: Henri Germond



Fig. 2. Carlo, senza titolo, 1964. Gouache su carta, 70 × 50 cm. Collection de l'Art Brut, Lausanne. Foto: Claude Bornand

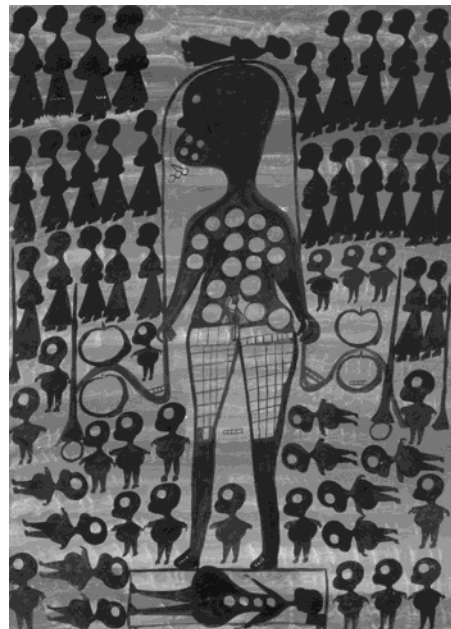


Fig. 3. *Fernando Oreste Nannetti*, scritte incise (1959-1961/1968-1973). Facciata dell'ospedale psichiatrico di Volterra. Foto: Pier Nello Manoni



Fig. 4. *Giovanni Battista Podestà*, Mi sento un grande sgomento, s.d. Tecnica mista, 51 x 30 cm. Collection de l'Art Brut, Lausanne. Foto: Claude Bornand



*Dal quadro al museo, dal museo al quadro. Iconografie e manifestazioni della follia**

di Fabio Cafagna

Nel salone centrale dell'Esposizione Nazionale del 1898 fu esposto un quadro dal soggetto commovente (fig.1). Il malinconico protagonista della tela siede su una panca di legno, defilato rispetto al resto della scena. Lo sguardo è rivolto verso il basso, come se, consapevole di quanto sta accadendo alle sue spalle, non avesse il coraggio di voltarsi. L'espressione è mesta, dispiaciuta: sa quanto dolore provano i suoi familiari per quella sopravvenuta circostanza. Le mani si sono arrestate, la forbice è ancora tra le dita, ma la piacevole, e ormai abituale, azione di piegatura e ritaglio della carta appare momentaneamente compromessa. Sul piano da lavoro stanno quattro origami a forma di ochetta, un libro, disposto con il dorso rivolto verso l'alto, come se si trattasse di una piccola capanna, e alcuni indefiniti residui della lavorazione della carta. A terra giacciono altri volumi, trascurati, e ancora ritagli dalle forme imprecise. Sono le stesse pagine dei libri a essersi tramutate in carte da origami; i fogli strappati sono talvolta ripiegati con cura e talaltra ritagliati con abilità. Solo se si osserva la parete di fondo, quella con la carta da parati a strisce, poveramente decorata con motivi floreali, allora appare con più evidenza la bislacca ed eterogenea produzione. Poco discosto dalla pendola, la cui asta sembra prospetticamente segnare, come un filo a piombo, il lato più lungo, un disegno di dimensioni contenute è fissato alla superficie, forse incollato. Per noi che assistiamo alla scena dal centro dell'ampia stanza, il foglio pare lambire la capigliatura dell'uomo, sembra generarsi da quegli stessi capelli e non volersene allon-

* Ringrazio Elena Volpato, alla quale devo sia la conoscenza dell'opera *Pazzo* di Luigi Onetti, oggetto del presente contributo, sia moltissime delle riflessioni contenute in queste pagine. La tela, attualmente parte della collezione della Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris, è conservata presso la GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino. I partecipanti al progetto *L'arte di fare la differenza* hanno potuto assistere alla lettura dell'opera che la stessa Elena Volpato fece in occasione di una visita al museo (27 marzo 2012); da quell'incontro è saccheggiate la gran parte delle considerazioni che seguono.

tanare. Esso conserva, come un pensiero che si sia momentaneamente svelato, traccia di due successivi interventi: l'uno, più antico, occupa la porzione centrale ed esibisce un'iconografia arcinota, il San Giorgio di cristiana memoria; l'altro, più recente, che si sovrappone con tratto marcato, è di faticosa interpretazione, rozzo nell'aspetto. Accanto al peso dell'orologio gli fanno eco altre due immagini, questa volta tracciate direttamente sul muro, anch'esse ingenue nelle forme e irrisolte nei contenuti. Poco sopra, cinque silhouette di carta bianca, intrecciate come se si tenessero mano nella mano, producono una linea ritmata e arcuata che, contrapponendosi al segno netto del ripiano sovrastante, movimentata e arricchisce le geometrie definite della parete. Sulla superficie della mensola, che si scopre soltanto ora oggetto della cornice di una piccola immagine votiva, sono radunati oggetti eterogenei; l'accostamento non può che provocare qualche espressione d'ilarità, la quale, tuttavia, lascia presto il posto a un ben più pervasivo senso d'inquietudine. Una testa di bronzo, ornata di una ghirlanda di fiori variopinti, rivolge lo sguardo verso la zona che si cela dietro la nostra spalla sinistra; non ci guarda negli occhi, si mostra lievemente scostata, quasi di tre quarti. Ai suoi fianchi, simmetricamente, si dispongono due ochette blu, della stessa natura di quelle appoggiate sul piano da lavoro. Sono state realizzate piegando con pazienza un piccolo quadrato di carta e, diversamente dalle fragili sagome bianche, senza ritagliarne mai i bordi. A destra, infine, conclude il bizzarro assemblaggio un esile mazzetto di fiori che, sporgendo dal piano della mensola, confonde i propri boccioli con quelli stilizzati della carta da parati.

La tela intitolata *Pazzo* del giovane pittore Luigi Onetti fu presentata al pubblico torinese, tra curiosità e disappunto, in occasione della grandiosa Esposizione Nazionale del 1898¹. L'opera campeggiava nel salone centrale e, stando ai racconti dei cronisti, i visitatori ne furono sin da subito sedotti. Arrivò presto anche l'attenzione della critica e, con essa, il Gran Premio della Stampa e alcuni giudizi negativi². Non è questa, tuttavia, l'occasione adatta a ripercorrere tali vicende - peraltro già ampiamente messe in luce³ - né quella sufficiente ad avviare un'approfondita riflessione sulla trascurata

¹ "L'Esposizione Generale Italiana del 1898", in Dragone P. (2003), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920*, Sagep, Genova, pp. 86-90.

² Colli G. (1965), *Una vita tutta per l'arte. Luigi Onetti*, «La Provincia di Alessandria», aprile, p. 21.

³ Bertone V. (1999), "Luigi Onetti", in Passoni R. (a cura di), *Costruire una collezione. Arte Moderna a Torino III. Nuove acquisizioni 1994-1998*, catalogo della mostra (Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Hopefulmonster, Torino, pp. 164-167, poi riproposto in Sottomano F. (2003), "Luigi Onetti a trentacinque anni dalla scomparsa", in Galli M., Reppo T., Sottomano F. (a cura di), *Luigi Onetti*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte La Finestrella, Canelli, p.n.n.; Volpato E. (2012), "Iconografie della malinconia", in Eccher D. (a cura di), *Collezioni*, Allemandi, Torino, vol. 3, pp. 203-206.

figura del pittore; quel che si vorrebbe proporre è una lettura analitica di speciali frammenti del dipinto: lacerti funzionali al percorso che si vuole tracciare in questo volume e, al contempo, indispensabili nel difficile tentativo di recupero di quel caratteristico clima culturale che vide nascere l'opera. Conviene comunque ricordare che, dalle pagine de *L'Arte all'Esposizione del 1898*, il severo Ugo Fleres si scagliava contro la «smania del tema attraente», denunciando il gran proliferare di patetismi non giustificati e leggendo nel *Pazzo* di Onetti la prova della ricerca di un soggetto adatto ad attirare il pubblico, la cui qualità artistica, tuttavia, non era neppure definibile di ordine secondario, si fermava piuttosto allo stadio di registrazione del fatto di cronaca⁴. Il critico fu impietoso nei confronti della tela, ma parve dimenticare che, in quel giro d'anni, la comunità scientifica e intellettuale cittadina era in gran fermento per alcuni specifici accadimenti. Il 1898 torinese fu, in effetti, scandito dall'inaugurazione del primo Congresso Nazionale di Medicina legale e dall'apertura del singolare museo di Cesare Lombroso, eccentrica figura di medico-alienista, che da più di un anno ricopriva, in qualità di ordinario, la cattedra di psichiatria e clinica psichiatrica presso l'Università di Torino⁵. Onetti non poteva certo rimanere indifferente: in lui, all'attrattiva particolare esercitata dai due eventi, si univa un più diffuso interesse nei confronti della scienza, sviluppato all'interno della famiglia (il padre Vincenzo esercitava la professione di medico) ed emerso nei primi anni di formazione, quando, ancora incerto sul proprio futuro, s'iscriveva alla facoltà di scienze naturali⁶. Nell'opera tale coinvolgimento si dichiara apertamente: in essa la nota iconografia del folle, modellata nel tempo sulla fisionomia di quell'immagine, ricorrente in ambito accademico, che rappresentava la pazzia di Torquato Tasso⁷, subisce alcune variazioni sostanziali. La connotazione romantica del soggetto, pur cedendo all'elemento patetico, è stemperata da emergenti note di verismo e da una propensione all'uso del simbolo che rende il dipinto complessivamente lontano - nonostante l'innegabile recupero di taluni specifici

⁴ Fleres U. (1898), "All'Esposizione di Belle Arti. XII. Tòno minore (O. Da Molin, L. Onetti, V. Montefusco, S. Postriglione)", in *L'Arte all'Esposizione del 1898*, Editori Roux Frassati & Co, Torino, pp. 161-163.

⁵ Lombroso C. (2005), "Il mio museo", in Lombroso C., *Delitto, genio, follia. Scritti scelti*, a cura di Frigessi D., Giacanelli F., Mangoni L., Bollati Boringhieri, Torino, pp. 325-330. Per una lettura più ampia della figura di Cesare Lombroso e delle sue collezioni si vedano, tra gli altri, i due volumi di recente pubblicazione: Montaldo S., Tappero P. (a cura di) (2009), *Cesare Lombroso cento anni dopo*, UTET, Torino; Montaldo S., Tappero P. (a cura di) (2009), *Il museo di antropologia criminale "Cesare Lombroso"*, UTET, Torino.

⁶ Caldera M., "Luigi Onetti", *op. cit.*, p. 349.

⁷ Bertone V., *op. cit.*, p. 166; Volpato E., *op. cit.*, p. 205.

brani - dal celebre precedente di Thomas Couture⁸. Il *Pazzo* di Onetti, che non raggiunge i risultati d'introspezione psicologica e d'indagine fisiognomica dei monomaniaci di Théodore Géricault⁹, è pur tuttavia un uomo in carne e ossa, il cui disagio si ripercuote nella vita di tutti i giorni e la cui attività, condotta in solitudine, nella penombra della propria stanza, produce effetti che non possono essere negati, tantomeno sottovalutati. Il suo lavoro si staglia sulle pareti di casa e, se da un lato forte deve esserne il carattere consolatorio, dall'altro è pure indubitabile che un qualche valore estetico i parenti e i medici lo colgano. Ed è proprio a questo particolare aspetto che si deve rivolgere la nostra attenzione. Viene allora da chiedersi quanto della personalissima quadreria dipinta da Onetti scaturisca dall'immagine delle costituenti raccolte di materiale manicomiale e carcerario, quanto la figura dell'alienato produttore d'immagini sia debitrice degli studi di Lombroso sulla natura del genio e della follia e, infine, ma non meno importante, quale potesse essere il pensiero di un giovane artista in proposito.

Per tentare di rispondere a tali domande, osserviamo con attenzione il dipinto e cerchiamo di rischiararne l'ombrosa metà sinistra, dove si concentrano quegli elementi che possono risultare, più di altri, stimolo per le nostre ricerche. Si sono già elencati gli oggetti che costituiscono il bizzarro montaggio in bella mostra sulla parete a fiori; si è anche riferito del disordine che circonda l'uomo: fogli ritagliati, libri trascurati e graziose ochette di carta. Guardiamo ora con più attenzione la scena e analizziamo nel dettaglio, pezzo dopo pezzo, le figure che ne compongono questa metà. Iniziamo dal tavolo da lavoro e risaliamo pian piano la parete di fondo.

Sulla superficie dell'improvvisata scrivania, davanti alla quale, infelice, siede il protagonista, Onetti ha predisposto un'originale natura morta. Quattro origami, un libro con il dorso rivolto verso l'alto, una barchetta di carta, alcuni fiori e poche altre forme imprecise risaltano sullo sfondo scuro. Le

⁸ Il dipinto cui si fa riferimento venne eseguito da Couture intorno al 1865 ed è attualmente parte delle collezioni della Pinacoteca di Brera, dove è esposto con il titolo *Pazzo nella cella* (Bertone V., *op. cit.*, p. 165; Dell'Orso S., "Thomas Couture", in Mazzocca F. (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, Electa, Milano, 1993, vol. 1, p. 212). Fonte d'ispirazione per il giovane Onetti deve essere stata, inoltre, la grande tela *La cella delle pazzie* del maestro Giacomo Grosso, presentata al pubblico nel 1884, in occasione dell'Esposizione Nazionale di Torino, e oggi esposta accanto a quella dell'allievo nelle sale della GAM di Torino (Bertone V., *op. cit.*, p. 165).

⁹ Negli anni venti dell'Ottocento Géricault, ammalato e internato alla Salpêtrière, per ringraziare il proprio medico Etienne-Jean Georget, dipinse dal vero dieci degenti rappresentanti ognuno un caso diverso di monomania. In proposito si veda il contributo di Watt P., "Un art fou. La peinture romantique au risque de la folie", in Chenique B., Ramond S. (a cura di) *Géricault. La folie d'un monde*, catalogo della mostra, Hazan - Musée des Beaux-Arts de Lyon, Parigi - Lione, 2006, pp. 33-43.

ochette, ottenute piegando con attenzione quadrati di carta bianca, non costituiscono un'iconografia di poco conto, se - come ci è già capitato di verificare - esse ritornano, colorate di un azzurro intenso, poco più in alto, a sorveglianza dell'inquietante testa bronzea. Origami di questa particolare foggia, anche se di dimensioni più contenute, sono presenti in gran numero nelle collezioni del museo di Lombroso. Nel 1975 Giorgio Colombo ne pubblicava due fotografie, accostandovi la seguente didascalia: «Con queste piccole ochette di carta piegata, non più lunghe di due centimetri, passatempo di un ricoverato di Collegno, di incerta data, ci troviamo di fronte a una delle più inerti pratiche occupazionali»¹⁰. Il testo continuava con la citazione di un passaggio da *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica* di Lombroso e terminava confrontando l'«automatismo» degli origami con la paziente opera d'intaglio e assemblaggio di un altro ricoverato dello stesso istituto, l'ex brigadiere dei carabinieri Francesco Toris, che, incastrando ossa di bovino finemente cesellate, aveva prodotto una scultura straordinaria, in seguito da lui stesso intitolata *Nuovo Mondo* (vedi fig.2)¹¹: «Siamo al polo opposto del *Nuovo Mondo*. Sempre è perdita di realtà: al limite più basso il movimento che piega la carta sempre nello stesso modo; al limite più alto la fuga nella tensione visionaria»¹².

Abbandoniamo per il momento l'opera di Toris, ci basti sapere della sua complessità tecnica, e ritorniamo su quanto scrive Colombo. L'accostamento proposto dallo studioso non è casuale e, oltre a predisporre gli estremi di un'ipotetica linea di sviluppo delle manifestazioni artistiche manicomiali, accoglie una considerazione lombrosiana sul carattere quasi involontario degli origami, creati in serie e sempre nella stessa forma. Questi si collocherebbero alla base della produzione del folle, configurandosi come ricompensa di un'azione rasserenante, svolta nei momenti più insopportabili della malattia. Il loro valore simbolico tuttavia, almeno all'interno del sistema disposto da Onetti, va riconsiderato: le ochette, che si distribuiscono casualmente sul piano da lavoro, ritornano, di una tonalità differente, ai lati della scultura, in qualità di protettrici, di Dioscuri, come ha giustamente evidenziato Elena Volpato¹³. Su questa coppia di figure identiche e sul loro rapporto con la testa bronzea ritorneremo perciò in seguito.

¹⁰ Colombo G. (1975), *La scienza infelice. Il museo di antropologia criminale di Cesare Lombroso*, Boringhieri, Torino, p. 174.

¹¹ La scultura è oggi parte della collezione di Art Brut del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università degli Studi di Torino. Una lettura recente dell'opera è quella di Berutti P. (2010), "Nuovo Mondo", in Rabino Massa E. (a cura di), *Art Brut. L'arte della follia nelle collezioni del Museo di Antropologia*, Le Nuove Muse, Torino, pp. 75-82.

¹² Colombo G., *op. cit.*, p. 174.

¹³ Volpato E., *op. cit.*, p. 205.

Procediamo con l'analisi degli altri elementi. Sul tavolo da lavoro è sistemato, non distante dalle ochette, un libro, dalle dimensioni contenute, si direbbe un tascabile. Abbandonato con le pagine rivolte verso il piano, come per tenere il segno della lettura, esso dichiara una certa incuranza. Ci accorgiamo che il suo angolo di apertura è troppo esiguo perché le pagine possano realmente risultare ripartite in due porzioni ben distinte. L'immagine che ne traiamo è piuttosto quella trascurata di una capanna, di un rifugio, la cui desolazione si accorda con l'aspetto malconcio degli altri tomi riversi in terra, alcuni dei quali con le pagine strappate, altri ritagliate. Nessuno è conservato con riguardo, come se si stesse procedendo alla sua lettura. Questa banale considerazione appare importante per due diversi motivi: da un lato, pianamente, essa dà avvio alla narrazione e ci parla del comportamento del protagonista, intento al riciclo di pagine stampate e alla fabbricazione di delicate figure di carta; dall'altro, conseguentemente, ma a un livello d'interpretazione più elevato, illustra la contrapposizione fra cultura e introversione. Il pazzo - sembrerebbe raccontarci Onetti - non è sottoposto al fascino della conoscenza, la sua creazione attinge tutta quanta da un confuso e inaccessibile mondo interiore. In altre parole, l'opera ha origine e prende forma nei meandri della psiche malata, senza che contaminazioni o interferenze esterne possano corromperla¹⁴. Da questo specifico corollario discende la grande considerazione in cui il mondo psichiatrico di fine Ottocento teneva i manufatti artistici degli alienati, reputati uno strumento clinico insostituibile nella difficile definizione di un'eziologia¹⁵. L'antropologo Giovanni Marro, direttore del Laboratorio di Anatomia dell'Ospedale Psichiatrico di Collegno e fondatore della collezione di Art Brut oggi custodita nel Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino, qualche anno più tardi ritornava su questo tema, mostrandosi in sostanziale accordo con gli ideali positivisti del secolo appena concluso: «nelle opere di artisti più o meno lesi nelle facoltà mentali, l'alienista può raccogliere ottimi elementi per stabilire non solo l'estensione e l'importanza del turbamento psichico, ma ben anco la natura precisa del medesimo»¹⁶. Se guardiamo alle importanti raccolte che si stavano definendo sul volgere del XIX secolo, a colpirci sin da subito è la loro eterogeneità: alla

¹⁴ In quest'ottica va forse interpretato il cassettoni accostato alla parete, probabile simbolo dell'inaccessibile creatività del folle (Volpato E., *op. cit.*, p. 204).

¹⁵ Sull'argomento si veda: Bedoni G., Tosatti B. (2000), *Arte e psichiatria. Uno sguardo sottile*, Mazzotta, Milano. Si consideri in proposito anche il caso, molto studiato, dell'isteria: Didi-Huberman G. (2008), *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Genova - Milano.

¹⁶ Marro G. (1916), *Arte Primitiva e Arte Paranoica*, Tipografia Cooperativa, Torino, 1916, p. 11. Per una biografia dettagliata di Giovanni Marro si veda: Mangiapane G., "Giovanni Marro: biografia essenziale", *op. cit.*, pp. 83-90.

produzione del malato si accostano, infatti, all'interno di sconvolgenti registri dell'alienazione, ritratti fotografici, cartelle cliniche e tutti quegli speciali reperti che potevano essere d'utilità nello studio del caso¹⁷. Al malato in carne e ossa si sostituisce la sua rappresentazione, quell'immagine determinata in conformità a un modello culturale nel quale la definizione della norma si accompagna a quella delle deviazioni¹⁸.

Spostiamoci di fronte al muro rivestito con la carta da parati floreale. In penombra, quasi disposto a sfiorare il bordo superiore della tela, è dipinto un orologio. Si tratta di un oggetto dall'aspetto povero: il quadrante è contenuto in una cassa dal profilo allungato, vagamente esagonale; unico carattere degno di nota, il lungo filo penzolante, al quale è assicurato un piccolo peso di legno dalla caratteristica forma a pigna. Non è dato sapere se si tratti di una semplice pendola o di un orologio a cucù, tantomeno se l'autore del congegno sia il nostro protagonista. Dobbiamo, tuttavia, registrare – cosa di non poco rilievo – la presenza nelle collezioni di Lombroso di due marchingegni, opera di un carcerato delle Nuove di Torino, che, nonostante l'originalissima struttura, funzionavano come veri e propri orologi. È sempre Colombo a presentarli in catalogo, evidenziando nel breve commento che li accompagna alcuni caratteri, per noi, di grande interesse: «Dato il divieto di adoperare il materiale di ferro, sono costruiti con legno, cartone e spago. [...] L'abilità meccanica si accompagna a una eleganza tardoliberty e tirolese, leggera nel gusto e nel peso. Non si tratta di una espressione geniale, ma piuttosto di una inventiva bislacca e meticolosa, frequente nel tempo vuoto del reclusorio»¹⁹. A parte la connotazione di qualità, che ha il sapore anacronistico delle riflessioni lombrosiane, il testo ci informa della pratica di riconversione degli scarti che aveva luogo nelle carceri e nei manicomi. Oltre alla già citata scultura di Francesco Toris, che riorganizzava in un'immagine di grande complessità semplici e, all'apparenza, irrecuperabili rifiuti organici, gli orologi del museo di Lombroso, così come i tanti piccoli utensili e monili ottenuti dalla lavorazione delle ossa o dall'intaglio dei noccioli di pesca, esibiscono una progettualità e un estro non comuni. Se si osserva la fotografia dell'orologio superstite²⁰, ci si rende conto di quale paziente lavoro stesse alla base di tali opere, di quanta appassionata

¹⁷ Morehead A. (2011), *The Musée de la folie. Collecting and exhibiting chez les fous*, «Journal of the History of Collections», vol. 23, n. 1, pp. 101-126.

¹⁸ Sull'argomento si vedano: Cagnetta F. (1981), "Introduzione", in Cagnetta F., Sonolet J. (a cura di), *Nascita della fotografia psichiatrica*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Corner della Regina), La Biennale di Venezia - Amministrazione della Provincia di Venezia, Venezia, pp. 11-13; Sekula A. (1986), *The Body and the Archive*, «October», n. 39, pp. 3-64, trad. di Pozzi E., *Il corpo e l'archivio*, «Il Corpo», IV, 6/7, 1996-1997, pp. 13-66.

¹⁹ Colombo G., *op. cit.*, p. 163.

²⁰ Si rimanda alla fotografia in bianco e nero pubblicata da Giorgio Colombo a p. 163 del suo testo.

ricerca potesse aver condotto alla definizione di un simile meccanismo dalla grazia arcaica di automa settecentesco e di quale ambiguo rapporto, in taluni casi, si instaurasse tra il mezzo espressivo, la conformazione e il contenuto dell'immagine.

Spostiamo ora lo sguardo al di sotto della pendola. Un foglio ingiallito è fissato alla parete e fa bella mostra di sé nella stanza. Sulla superficie si distinguono due differenti interventi grafici. Il primo, più raffinato e accademico, rappresenta un San Giorgio. Il tratto è sfumato; la figura, riconoscibile, è quella dell'iconografia tradizionale. Sul limite inferiore del foglio notiamo altre due piccole figure, dalle forme rozze e dalla linea marcata. Non sappiamo se integrino la raffigurazione del santo o se, indipendenti da questa, definiscano un episodio a sé stante. Le loro sagome, goffe nell'aspetto, si accordano con i piccoli graffiti tracciati poco più in basso, a destra e a sinistra del peso dell'orologio. È possibile immaginare che l'autore di rappresentazioni tanto diverse sia la stessa persona? Quella che, con aria impotente, ha interrotto il monotono lavoro di ritaglio della carta e tiene ancora tra le mani le forbici? Onetti sembra volerci raccontare la triste storia di un giovane uomo che prima fu artista e in seguito si ammalò²¹, la cui produzione grafica, ininterrotta, testimonia il transito da una condizione all'altra, dalla "normalità" erudita del San Giorgio all'"irregolarità" sofferente delle restanti figure. Il racconto si complica: all'idea del folle, la cui agonia è confortata da un'ingenua attività artigianale, si sostituisce quella dell'artista stravolto da un incomprensibile malessere, indelebilmente segnato dal temperamento malinconico. E i disegni ne sono la prova: grossolani, incerti, disarmonici; talvolta, pronti a lambire superfici inconsuete, come i muri di casa e, ancor più sorprendentemente, il cuoio nero delle scarpe. Anche in questo caso dobbiamo supporre che Onetti fosse a conoscenza delle cospicue raccolte grafiche provenienti da manicomi e carceri o, quantomeno, che ne fosse stato edotto dalla letteratura coeva. Se tentiamo un confronto con il nucleo di opere su carta conservato presso il Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino, radunato in gran parte tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo, ci rendiamo presto conto di quanto le strambe figurine di Onetti siano debitrice di un clima culturale ampiamente diffuso²². Nel 1898 si stavano diffondendo in tutta Europa le teorie di Lombroso e il suo *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica* era giunto ormai alla sesta edizione. Con sempre maggiore insistenza si ribadiva la parentela tra produzione manicomiale e carceraria, leggendo nell'aspetto "primitivo" di entrambe la con-

²¹ Bertone V., *op. cit.*, p. 166.

²² Potrebbe, inoltre, rivelarsi interessante il confronto con l'ampia collezione di tessuti ricamati conservata presso il museo, per la quale si rimanda ancora una volta a: Rabino Massa E. (a cura di), *op. cit.*, in particolare pp. 16-17, 21.

ferma dell'esistenza di tratti distintivi atavici, conservatisi non solamente nell'anatomia di talune specifiche categorie di soggetti, ma anche nelle loro espressioni artigianali e artistiche²³. Scarsa capacità sintetica, amore per il dettaglio, serialità, esibizione di soggetti erotici, erano alcune delle caratteristiche che gli psichiatri vedevano affiorare dai disegni dei loro pazienti; caratteri che sostenevano di ritrovare inalterati anche nell'arte "primitiva". I quaderni di un anonimo degente del manicomio di Collegno, fittamente disegnati a matita, dovettero rappresentare, con i loro schematismi e la ripetizione ossessiva di elementi, produzioni tra le più frequenti negli archivi degli istituti psichiatrici (vedi figg.3-4). E se la loro datazione è certamente successiva a quella della tela di Onetti, essi rappresentano in ogni caso un confronto visivo indispensabile, grazie al quale i rozzi personaggi e i piccoli graffiti si rivestono di una complessità impreveduta, condensando in pochi tratti decisi i pensieri allora più avanzati in fatto di arte psicotica. Le avanguardie artistiche del XX secolo erano ancora di là da venire e, soltanto diciotto anni più tardi, Giovanni Marro avrebbe scritto, influenzato dalle teorie lombrosiane, quel testo che programmaticamente intitolava *Arte Primitiva e Arte Paranoica*, in cui all'esame del *Nuovo Mondo* di Toris si sovrapponevano insistenti considerazioni sul rapporto tra la produzione degli alienati e quella dei popoli "primitivi"²⁴.

Alla destra dell'asta della pendola, poco al di sopra di uno dei due graffiti, cinque piccoli figurini di carta bianca, sistemati come se si tenessero per mano, descrivono una curiosa coreografia. La loro presenza, nel contesto più ampio della stravagante galleria di opere, ha un valore narrativo, dando forma alla placida attività di ritaglio del protagonista. I riferimenti, anche in questo caso, sono molteplici: se da un lato viene alla mente la spensierata creazione di un bambino – immagine confermata dalla stessa disposizione delle sagome, che paiono prepararsi a un allegro girotondo –, dall'altro sono stringenti le relazioni con quella peculiare produzione manicomiale che vede nel fantoccio e, più in generale, nella riproposizione della figura umana l'elemento privilegiato. Spesso grandi al vero, altre volte di dimensioni contenute, quasi sempre eroi di grandiose epopee, i pupazzi, i burattini e i tanti *alter ego* che prendevano vita negli istituti manicomiali

²³ Lombroso C., *Genio e follia*, op. cit., pp. 406-425.

²⁴ Si deve comunque ricordare che nel 1907 lo stesso Marro, nel saggio *Originali manifestazioni grafiche di un delirio di grandezza* (Tipografia "Ditta A. Spandre e C.", Torino), escludeva la possibilità che le variazioni alfabetiche proposte dal paziente A. G. Miletto dell'Istituto Psichiatrico di Collegno fossero «manifestazioni ataviche di un'anomala costituzione mentale», sostenendo piuttosto «un percorso in senso inverso, a quello tenuto dalla civiltà umana nella rappresentazione grafica del pensiero» (p. 16). L'opera cui si riferiva è una tavoletta di dimensioni contenute oggi nella collezione di Art Brut del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università degli Studi di Torino.

avevano una chiara funzione consolatoria, sostituendo, nell'immaginario del paziente, le assenti o insufficienti relazioni con il mondo esterno²⁵. Ma ancora un'ultima, estemporanea attinenza va rilevata: la silhouette e il profilo dell'uomo erano, infatti, nella seconda metà dell'Ottocento, tenuti in gran conto. In un periodo nel quale il problema dell'identificazione era divenuto primario, nelle carceri e nei manicomi si sperimentavano, complice il perfezionamento delle tecniche di riproduzione fotografica, nuovi metodi di accertamento dell'identità. La silhouette, di cui si era fatto ampio uso in ambito fisiognomico e antropometrico, si raffinava poco alla volta, rigenerandosi nei rinnovati canoni della fotografia giudiziaria e manicomiale²⁶.

È giunto il momento di terminare la nostra ricognizione. Un'altra immagine rimane, però, da analizzare. Si tratta della figura di più difficile interpretazione. Essa occupa il centro della scena, ma, nonostante tragga origine dall'accostamento di elementi peculiari, fortemente connotati, il suo significato rimane perlopiù oscuro. Ci serviremo di questa particolare scultura, e del suo singolare corredo, per tirare le fila del nostro discorso e, soprattutto, per rispondere all'ultima di quelle tre domande che ci eravamo posti all'inizio.

Una testa bronzea è disposta su una piccola mensola; ostacola la visione di un'icona religiosa, probabilmente una Vergine col Bambino, ed è lambita dal fascio di pallida luce che rischiara la metà destra della stanza. Essa è di discussa definizione, ma, con buona probabilità, la si può interpretare come un ritratto di Dioniso, il dio polimorfo, la cui figura, trasmutando a piacere dall'umano al ferino, è strettamente connessa alla perdita di controllo e, di conseguenza, all'annebbiamento della ragione prodotto dagli stati di follia. La corona di fiori, che nell'iconografia classica si vorrebbe di edera o di vite, e la rappresentazione in forma di maschera confermerebbero questa lettura, peraltro già suggerita da Elena Volpato²⁷. In queste poche righe non ci spingeremo granché oltre, ma prenderemo atto di alcuni significativi rapporti che si instaurano all'interno dell'immagine e tra questa e il resto della scena. Anzitutto, si deve rilevare la speciale tensione esistente tra icona religiosa e testa bronzea, contrasto che riflette in forma di metafora la lotta tra apollineo e dionisiaco, l'opposizione tra religione cristiana e culto

²⁵ Tosatti B. (2006), "La Venere dei Medici ha una fossetta sul mento", in Tosatti B. (a cura di), *Oltre la ragione. Le figure, i maestri e le storie dell'arte irregolare*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione), Skira, Milano, pp. 37-38.

²⁶ Turzio S. (2005), "Gli estremi della fotografia", in Turzio S., Villa R., Violi A., *Locus Solus. Lombroso e la fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 3-21. Si veda anche il testo, ormai divenuto un classico della fotografia giudiziaria: Gilardi A. (2003), *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Bruno Mondadori, Milano.

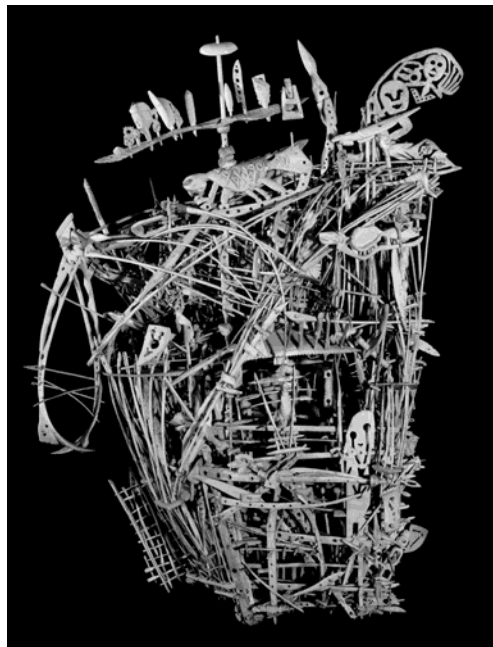
²⁷ Volpato E., *op. cit.*, p. 205.

pagano. Il curioso altarino figura allora come un doppio del travagliato disegno appeso alla sua destra, condensando nei lineamenti del volto scolpito la nuova condizione del protagonista, incapace di trovare consolazione nella fede e perciò occupato in personalissime pratiche cultuali. Le ochette blu, sistemate lateralmente alla maniera dei Dioscuri, e il mazzo di fiori di campo troverebbero pertanto giustificazione nell'esercizio di tali insoliti rituali. È difficile aggiungere dell'altro. Nonostante la particolarità degli elementi in questione e l'evidente aspirazione simbolista del pittore, riusciamo a malapena a intravedere l'esistenza di un vero e proprio rompicapo. Ma forse, in conclusione, dobbiamo pur arrischiare qualche considerazione sui curiosi origami, interrogandoci in modo particolare sulla caratteristica sfumatura di colore della loro carta. Onetti sceglie un azzurro intenso, quasi blu, e la sua non può essere stata una semplice propensione estetica, giacché tale tinta non trova contrappunti in nessun altro luogo del quadro. Qual è allora il significato della coppia di uccelli blu? Sono forse l'ingenua rappresentazione di due pavoni, gli uccelli blu per eccellenza? Potrebbe darsi; difficile pensare che la presenza di quel ramoscello di boccioli che prolunga la coda di uno dei due volatili non sia da interpretare come il tipico piumaggio della specie. Questi animali, simbolo dell'immortalità nella tradizione cristiana e più in generale della rinascita spirituale, dichiarerebbero la nuova vitalità dell'artista: una vitalità *sui generis*, atipica, ma pur sempre una forma di vitalità. Un'energia introvertita, rivolta tutta quanta all'interno – come abbiamo detto –, lontana dalle immagini consolidate di letteratura, arte e religione. Un moto che è soprattutto manifestazione del disagio e, in quanto tale, d'incomparabile valore poetico. Un movimento che è, in fin dei conti, espressione somma di un temperamento malinconico. E allora anche gli sguardi, quello sconcolato del protagonista e quello cieco della scultura, sono entrambi rivolti a qualcosa che noi, semplici spettatori, non possiamo vedere – e che, probabilmente, lo stesso Onetti seppe percepire soltanto con un atto di fede – e raccontano la storia di un artista che, nonostante la malattia, continua a essere artista e di un'arte che, seppure "primitiva", conserva, tenace, le proprie capitali condizioni di esistenza.

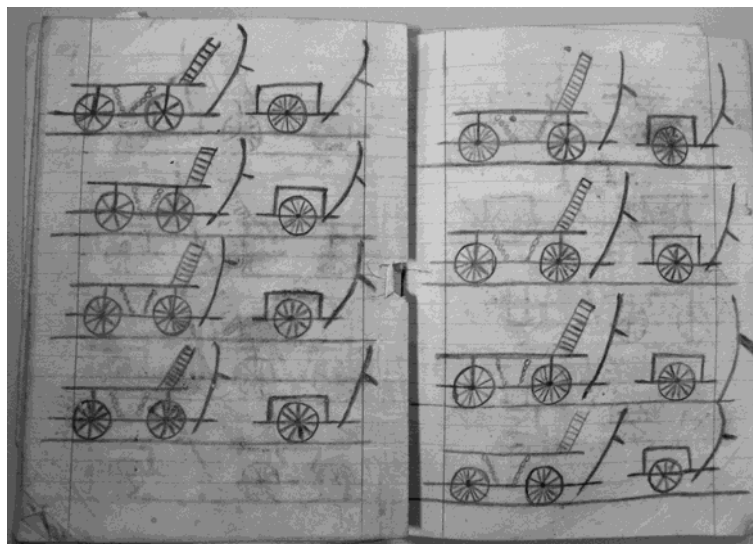
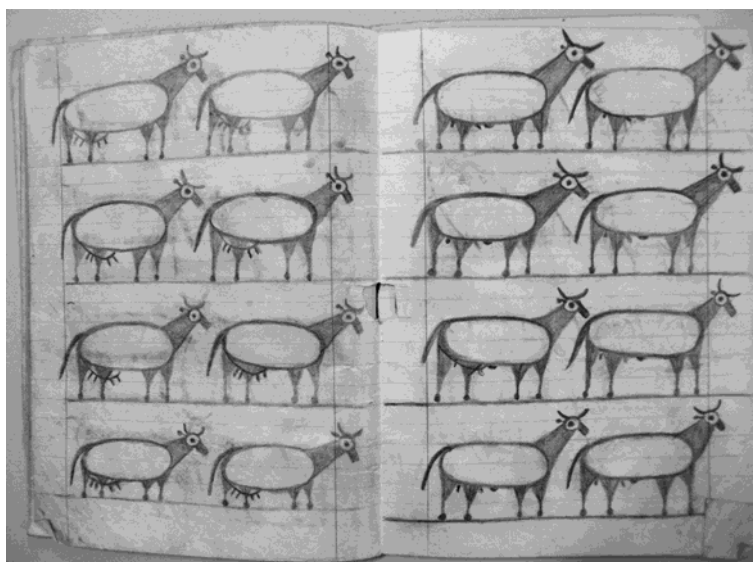
Fig. 1. Luigi Onetti, Pazzo, 1898. Olio su tela, 240 × 360 cm. Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino (credito fotografico: Gallino 1998)



Fig. 2. Francesco Toris, Nuovo Mondo, inizio XX secolo. Scultura in osso, 58 × 40 × 40 cm. Museo di Antropologia ed Etnografia di Torino (fotografia di F. Gallarini)



Figg. 3-4. Quaderno di disegni, inizio XX secolo. Matita su carta, 20 x 15 cm. Museo di Antropologia ed Etnografia di Torino (fotografie dell'autore)



Il disagio nelle collezioni di Art Brut del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino

di *Gianluigi Mangiapane*

La collezione di Art Brut: contesto e motivazioni

Nell'Istituto e Museo di Antropologia e di Etnografia dell'Università di Torino – sito nell'ala sinistra dell'artistico palazzo del Castellamonte, che i Torinesi identificano tutto quanto nel “vecchio Ospedale S. Giovanni” – ho testé ordinata, con tante altre pregevolissime, una collezione alquanto inusitata: quella d'arte paranoica, di notevole interesse per scelta, varietà e quantità di esemplari.

Il merito di questa raccolta - come della maggior parte delle altre in studio, depositate in questo Museo universitario - va al compianto mio Maestro, il prof. Sen Giovanni Marro, insigne antropologo e psichiatra dell'Ateneo torinese [...]. Durante più che trent'anni di attività medica negli Ospedali Psichiatrici di Torino - Collegno (dove tanto degnamente ricoprì la carica di Medico Primario e di Direttore del Laboratorio Anatomico e, poi, quella di Direttore-Medico Generale per concorso nazionale) il Marro mise insieme, con grande intuito, più di 300 lavori artistici di pazzi; e ne descrisse parecchi, da quel grande cultore delle scienze che era [...].

Dirò subito che questa collezione non ha da essere considerata come una semplice, se pure attraente, estrosità per l'originalità dell'insieme e per la grande varietà delle parti. Né va creduto che essa costituisca un'appendice a sé, un inciso fra le altre collezioni antropologiche (osteologiche, cerebrologiche, etnografiche, paletnologiche) che fanno primeggiare, sotto parecchi aspetti, questo nostro Museo fra gli altri congeneri d'Italia e reggere il confronto con molti altri di fuori. Con le collezioni ora menzionate sta in perfetta coordinazione.

[...]

Mi limiterò, ora, a tratteggiare la fisionomia generica della collezioni in oggetto, valendomi di qualche significativo dettaglio. Tutte le arti, si può dire, sono presenti nella collezione. Tuttavia, particolarmente numerose e varie, sotto ogni punto di vista, appaiono le sculture (in legno, in corno, in ossi), seguite dappresso da disegni e da pitture (a carboncino, a tempera, ad acquarello), poi da ricami, da composizioni architettoniche e letterarie. Né mancano forme di artigianato, soprattutto nella confezione di oggetti di apparente, se non sostanziale, utilità pratica; come una serratura, del tutto di legno, scattante al giro di chiave.

Alcune stoffe sono ingegnosamente intessute con altre preventivamente sfilacciate e, poi, bizzarramente confezionate. Parecchi oggetti (fra cui delle pipe) sono di un rozzo impasto di argilla; qualche moneta è stata coniata rudimentalmente in frammenti di metallo o in tenera steatite, con impresse effigi di apparenza ridicola per lineamenti e difetti esagerati.

In una sola vetrina a muro si contano settantotto oggetti d'osso (quello fornito dal bollito consumato nello stesso Stabilimento Sanitario), tutti artisticamente lavorati, minuziosamente scolpiti e levigati, parecchi di più pezzi articolati in un'unica impugnatura, non pochi dipinti finemente a colori: tagliacarte, coltellini, forchette, cucchiari, pettini, punteruoli, bocchini. Parecchie piccole maschere antropomorfe, in osso o in corno, appaiono pregevoli per la grande sincerità di espressione, anche quando sono in atteggiamento ridanciano o caricaturale.

[...]

In due originalissime costruzioni in osso – una: Il Mondo Nuovo, di parecchie migliaia di pezzi, molti dei quali piccolissimi, tutti minuziosamente levigati, e, nella maggior parte, egregiamente scolpiti; l'altra: un cestello opportunamente sagomato per alloggiare gli strumenti rudimentali, confezionati allo scopo con rottami metallici e con chiodi – si ha prova di un singolare preziosità tecnica, acquisita da un paranoico espressamente per tradurre una sua intima fantastica visione del mondo proiettato nel futuro.

Il Mondo in rivista è il titolo che un altro pezzo ha apposto sulla copertina, bellamente composta e decorata, di un album di ottanta piccole tavole, legate insieme con evidente cura e tutte disegnate a colori, sebbene con grandi varianti tecniche e cromatiche. Si tratta di una allegorica narrazione, risalente a oltre trenta anni fa di vicende personali o collettive, bizzarramente valutate ed espresse. Animali antropomorfizzati e figure umane zoomorfizzate sono combinate spesso maliziosamente in scene, talora gustosissime, tal'altra di significato oscuro, imprecisabile¹.

È così che nel 1958 la Prof.ssa Savina Fumagalli (1904-1961), l'allora direttore del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università degli Studi di Torino, descrisse una delle più importanti e consistenti collezioni qui conservata, che ai tempi veniva denominata "arte dei pazzi", "arte della follia" o "arte paranoica", in linea con le teorie dell'epoca in cui fu raccolta da Giovanni Marro (1875-1952).

Nella prima metà del Novecento infatti oggetti di questo tipo erano funzionali allo studio e alla ricerca medica tanto che Marro spiegava la loro realizzazione con le seguenti parole:

In questi ammalati si nota il risorgere di inclinazioni, di attitudini proprie degli uomini primitivi; e soprattutto della tendenza a vedere in ogni cosa, in ogni oggetto del mondo, una reale espressione di forza, un'essenza vitale un'anima pa-

¹ Fumagalli S. (1958), *Una curiosità museologica*, «Rivista di Scienze Naturali», vol. XLIX, pp. 1-21.

ragionabile alla propria. [...] Ora il ristabilirsi dell'animismo nella mentalità del paranoico, può per l'appunto farvi anche sorgere e sviluppare la tendenza artistica [...] stimolandone poi il bisogno di estrinsecazione nel disegno, nella pittura, nella plastica².

Nei musei potevano essere quindi conservati tali collezioni o come delle semplici curiosità o come utili strumenti di analisi per approfondire la conoscenza sulle patologie mentali: talvolta erano utilizzate anche per elaborare complesse perizie psichiatriche sui ricoverati. Questo patrimonio era pertanto considerato come semplice materiale di studio alla pari degli «esami somatici» o delle «osservazioni psicologiche e cliniche»³ che allora venivano effettuati sui pazienti. Nel caso poi della nostra collezione, essa era considerata alla stregua di una collezione etnografica in quanto espressione culturale degli internati, come spiegato nel contributo della Fumagalli e come è testimoniato dal primo percorso del Museo, risalente al 1926, dove tali oggetti erano esposti unitamente alla collezione etnografica alpina e agli utensili litici di epoca neolitica. Era in effetti proposto un confronto fra la produzione dei ricoverati nei manicomi con altre manifestazioni culturali come quelle dei cacciatori preistorici e degli artigiani di montagna che si risolvono in un inno alla vita animale, spesso raffigurata⁴. Risentendo fortemente del pensiero scientifico dominante del momento, queste “esecuzioni artistiche” create senza freni inibitori, con il libero sfogo all'immaginazione, dovevano essere in grado di documentare la “primitività” degli autori, che spesso non possedevano una preparazione culturale e artistica specifica. Tanto che secondo Marro:

La plastica paranoica è molte volte semplice ripetizione della plastica primitiva: sia per la scelta del soggetto, sia per le caratteristiche di esecuzione, sia per l'effetto ottenuto⁵.

Da “arte dei pazzi” ad “Art Brut”

Come verrà ripetuto in altri contributi di questo volume è solo dalla seconda metà del Novecento che comincia una rivalutazione di queste opere grazie all'interesse mostrato da artisti come il pittore francese Jean Dubuf-

² Marro G. (1916), *L'Arte paranoica e l'Arte primitiva: memoria preliminare*, «Annali di Freniatria e Scienze affini del R. Manicomio di Torino», 23, pp. 157-192.

³ *Ibidem*.

⁴ Marro G. (1929), *Dell'Arte Quaternaria e dell'Arte Alpestre rurale*, Edizioni F.lli Bocca, Milano.

⁵ Marro G. (1916), *op. cit.*, p. 170.

fet (1901-1985). Già il prof. Hans Prinzhorn (1866-1923), psichiatra psicoterapeuta presso l'Istituto di Psichiatria dell' Università di Heidelberg in Germania, con la pubblicazione de *L'attività plastica nei malati di mente*⁶ nel 1922, si era interessato alle produzioni degli alienati senza considerarli solo uno strumento di indagine della loro malattia, ma attribuendogli anche un valore artistico.

Sarà comunque Dubuffet con il suo *I valori selvaggi* a ribattezzare con il nome di Art Brut la produzione di manufatti da parte di emarginati, ricoverati in manicomi, malati mentali, carcerati, ecc. Considerati come l'espressione istintiva e immediata delle sensazioni interiori dell'autore, tali manufatti rientrano in un nuovo concetto di arte chiamato «inculturale»⁷, ovvero non colta e grossolana, contrapposta all'arte culturale, cioè colta che tutti conoscono⁸ e che:

Seguendo la moda del momento [...] si è battezzata arte classica, arte romantica⁹.

E gli autori vengono così ribattezzati «artisti irregolari»¹⁰. Dubuffet poi definisce meglio il concetto di Art Brut affermando che:

L'arte grezza designa lavori effettuati da persone indenni di cultura artistica, nelle quali il mimetismo, contrariamente a ciò che avviene negli intellettuali, abbia poca o niente parte, in modo che i loro autori traggano tutto (argomenti, scelta dei materiali messa in opera, mezzi di trasposizione, ritmo, modi di scritture, ecc.) dal loro profondo e non da stereotipi dell'arte classica o dell'arte di moda¹¹.

La riflessione e la rivisitazione avvenute all'interno del Museo sulla collezione e su quello che rappresenta attualmente hanno portato i ricercatori dell'Istituzione a includerla nella definizione di Art Brut, in quanto possiede tutte le caratteristiche descritte da Dubuffet. Pertanto è stato abbandonato definitivamente il vecchio nome con cui la si chiamava, ovvero “arte dei pazzi”. Anche se già il fondatore del Museo e in seguito la Fumagalli non la

⁶ Prinzhorn H. (1922), *Bildneri der Geisteskranken*, Springer Verlag, Berlin; trad. italiana Di Carlo C. (a cura di) (1991), *Hans Prinzhorn. L'Arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, Mimesis, Roma.

⁷ Dubuffet J. (1971), *I valori selvaggi. Prospectus e altri scritti*, Edizioni Feltrinelli, Milano.

⁸ Rabino Massa E. (a cura di) (2010), *Art Brut. L'arte della follia nelle collezioni del Museo di Antropologia di Torino*, Le Nuove Muse, Torino.

⁹ Dubuffet J. (1971), *op. cit.*

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

considerassero solo una «semplice, se pure attraente, estrosità»¹², con la rivalutazione degli ultimi anni è divenuta una delle collezioni più importanti del Museo per unicità, per valore storico, scientifico e al contempo artistico.

La collezione e il progetto *L'arte di fare la differenza*: il disagio

Il Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università degli Studi di Torino comprende raccolte antropologiche, primatologiche, paleontologiche, etnografiche e fotografiche. Fin dalla sua fondazione coniuga il fine istituzionale della ricerca scientifica con la valorizzazione del patrimonio e la divulgazione ai pubblici più diversi¹³. Di recente poi, prendendo spunto dalle nuove ricerche della museologia che hanno l'obiettivo di implementare il ruolo educativo e sociale dei musei¹⁴, queste collezioni hanno assunto una nuova funzione più operativa al centro di progetti di educazione al patrimonio e mediazione interculturale¹⁵. In particolare, il Museo ha quindi aderito al progetto *L'arte di fare la differenza* che mira a esplorare e sperimentare i linguaggi dell'arte contemporanea quali strumenti critici di lettura della realtà e del patrimonio museale. Il Museo attraverso il progetto intendeva quindi offrire gli elementi di riflessione sulle dinamiche di inclusione ed esclusione sociale e culturale a partire dalla collezione di Art Brut.

Le collezioni del Museo sono molto eterogenee e alcune contemplano oggetti rari e talvolta unici, eppure si è scelto di lavorare sulla collezione di Art Brut, che fra tutte potrebbe risultare la più problematica in quanto a storia, a contesto di realizzazione e a contesto di conservazione: se è facile comprendere le motivazioni per cui venivano messe insieme certe raccolte è per esempio molto difficile ricostruire la vita dei singoli artisti.

In effetti, gli oggetti potrebbero sembrare “muti” in quanto gli autori spesso non sono noti, inoltre, di quei pochi conosciuti non si hanno a disposizione le cartelle cliniche che potrebbero in qualche modo fornirci ulteriori dettagli, come la descrizione delle patologie e l'effettivo disagio vissuto dai ricoverati presso l'ex Ospedale Psichiatrico di Collegno. Lo stesso Marro, seppur interessato a conservare questi manufatti, pubblicò solamente due lavori in cui descriveva la patologia di cui erano affetti due “artisti” e pro-

¹² Fumagalli S. (1958), *op. cit.*

¹³ Mangiapane G., Boano R., Spanu L. (2012), *Arte e “follia” al Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino*, «Museologia scientifica», in corso di stampa.

¹⁴ Sandell R. (2003), “I musei e la lotta alla disegualianza sociale: ruoli, responsabilità e resistenze”, in Bodo S. (a cura di), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Einaudi, Torino, pp. 189-216

¹⁵ Mangiapane G., Boano R., Spanu L. (2012), *op. cit.*

poneva un'interpretazione delle loro opere, subendo tuttavia i condizionamenti critici del tempo. Il primo contributo riguarda Francesco Toris che realizzò la scultura in osso denominata *Il Mondo Nuovo*¹⁶ e il secondo riguarda l'*Alfabeto*¹⁷, una tavoletta in legno, che presenta su entrambi i lati disegni e un'originale costruzione alfabetica e di cui conosciamo solo le iniziali, la professione e l'età del suo autore: A.G.M., falegname di 39 anni. Grazie al professore sappiamo anche che A.G.M. venne ricoverato presso il Regio Manicomio di Torino nel 1900¹⁸.

Tuttavia si è scelto inizialmente di lavorare su questa collezione perché fra tutte sembrava quella che poteva essere utilizzata più facilmente dalle azioni di progetto che prevedevano l'impiego del linguaggio dell'arte contemporanea per far dialogare un patrimonio museale con le trasformazioni sociali in atto. Inoltre, proprio perché queste opere sono state realizzate in condizioni particolari riescono a raccontarci della vita all'interno delle strutture manicomiali di inizio Novecento. I manufatti possono essere considerati molto banali o vere e proprie manifestazioni artistiche, ma in entrambi i casi possono essere l'unica testimonianza, seppur indiretta, della vita di persone dimenticate.

Non si vuole proporre qui un'analisi psicologica delle opere conservate, in quanto l'autore di questo contributo non ne avrebbe la capacità essendo di formazione un antropologo fisico, ma è indubbio il loro valore poiché si tratta di documentazioni che permettono di ricostruire il pensiero scientifico dell'epoca, ma soprattutto attestano la realtà manicomiale e l'esperienza degli internati. In questo contributo non si ripropone nemmeno una rilettura artistica della collezione poiché questo è già stato eseguito in un recente passato grazie anche a diverse mostre nazionali e internazionali¹⁹, dove sono stati esposti numerosi oggetti del Museo, ma si vuole sottolineare come il *fil rouge* di tutta la collezione sia il "disagio" di questi artisti causato sia dalla malattia psichica sia da come veniva concepita l'istituzione manicomiale nel passato²⁰.

Il disagio è stato tradotto in maniera «plastica»²¹ dagli «alienati» che hanno avuto modo, anche grazie all'incoraggiamento del prof. Marro²², di

¹⁶ Marro G. (1916), *op. cit.*

¹⁷ Marro G. (1907), *Originali manifestazioni grafiche di un delirio di grandezza. Osservazioni psicologiche e Cliniche*, «Annali di Freniatria e Scienze affini del R. Manicomio», 17, pp. 1-23.

¹⁸ Minaldi D., Mangiapane G. (2009), "Il Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino e la collezione di Art Brut", in Mina G. (a cura di), *Ossessioni, Un antropologo e un artista nel Manicomio di Collegno*, Besa Editrice, Nardò, pp. 141-148.

¹⁹ Possiamo qui citare la mostra svoltasi a Siena nel 2009 dal titolo "Arte, Genio e Follia" e a Parigi attualmente in corso dal titolo "Banditi dell'Arte".

²⁰ Cfr. il contributo di Tabor D. in questo volume.

²¹ Marro G. (1916), *op. cit.*

operare su diversi materiali per realizzare a volte semplici oggetti artigianali, altre volte opere di pregio che hanno tutta la dignità di opere artistiche.

Il progetto *L'arte di fare la differenza* ha preso il via da questo aspetto per poter riflettere sul disagio degli artisti *outsider*, definizione messa però in discussione, di allora come di oggi. La conoscenza del patrimonio museale da parte di tutti gli artisti coinvolti ha però ottenuto che non si prendesse in considerazione solo la collezione di Art Brut, ma tutte quante: sono state incluse nel percorso creativo anche quelle etnografiche e quella degli strumenti scientifici. Tre artisti hanno per esempio riflettuto sull'utilizzo in antropometria del compasso a branche curve appartenuto a Giovanni Marro²³.

Mentre le collezioni etnografiche sono state coinvolte da un artista senegalese che le ha usate per riflettere sulla sua condizione di migrante, in quanto esse sono costituite da oggetti che provengono da tutte le parti del mondo: dall'America all'Oceania, dall'Africa equatoriale all'Estremo Oriente e dalle Alpi alle pianure dell'Asia centrale²⁴. L'artista senegalese ha quindi preso spunto dal "viaggio" di questi oggetti per poter raccontare il suo e quello del suo popolo²⁵.

²² Fumagalli S. (1958), *op. cit.*

²³ Per i dettagli si rimanda al contributo di Pecci A.M. in questo volume.

²⁴ Rabino Massa E., Boano R. (2004), "Il Museo di Antropologia ed Etnografia", in Giacobini G. (a cura di), *La memoria della Scienza*, Alma Universitas Taurinensis / Fondazione CRT, Torino, pp. 165-176.

²⁵ Per i dettagli si rimanda al contributo di Pecci A.M. in questo volume.

Soglia

Tra arte e antropologia: pratiche collaborative di creatività nel progetto L'arte di fare la differenza

di Anna Maria Pecci

Preambolo: un solco sperimentale

Nel 2008 il Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino ha colto l'opportunità di sperimentare un innovativo processo partecipato di valorizzazione delle collezioni etnografiche¹. L'apertura dell'istituzione alla cittadinanza, attraverso un percorso di avvicinamento e reinterpretazione del suo patrimonio, al di là della portata simbolica², ha una significativa valenza politica che risiede nell'assunzione di un ruolo di responsabilità civica. I presupposti, il metodo, gli obiettivi e gli esiti del progetto *Lingua contro Lingua. Una mostra collaborativa* (Pecci, 2008; Pecci, Mangiapane, 2010; Mangiapane, Pecci, in corso di stampa) inducono a considerare che sia stato tracciato un solco rispetto alle precedenti poetiche e politiche del Museo. In questo ambito si colloca *L'arte di fare la differenza* (AFD), progetto anch'esso sperimentale che riprende e sviluppa, con finalità e linguaggi riflessivi inediti, la funzione di mediazione sociale e culturale del Museo (cfr. "Introduzione" nel presente volume).

AFD nasce, così come il progetto che l'ha preceduto, dal presupposto che il patrimonio culturale, materiale e immateriale, sia un costrutto sociale che rinnova i suoi significati nelle pratiche identitarie di utilizzo e nelle relazioni che stabilisce con gli individui, dentro e fuori i musei. Il carattere di processualità favorisce la messa in valore di collezioni conservate nei depositi del Museo attraverso azioni di (ri)appropriazione da parte di cittadine e cittadini, riconosciuti quali *agenti di significato* in processi di interpretazio-

¹ Mi riferisco al progetto pilota *Lingua contro Lingua. Una mostra collaborativa* (2008-2009) realizzato nell'ambito dell'iniziativa europea MAP for ID-Museums as Places for Intercultural Dialogue (www.mapforid.it).

² Dal 1984, anno della sua chiusura dovuta a misure di sicurezza, l'istituzione è un "museo al buio" (Rabino Massa, 1999) che, tuttavia, non ha rinunciato a proseguire attività scientifiche, espositive, didattiche. Si vedano anche Rabino Massa e Boano (2003).

ne e negoziazione. Conseguentemente la sperimentazione di nuove narrative del patrimonio – mediante linguaggi *altri* che si rapportano a quelli classificatori, scientifici, didascalici dell'istituzione – contribuisce ad attivare la terza vita³ degli oggetti, una via che riconosce la loro socialità e un potenziale biografico, oltre al contesto di produzione e/o utilizzo e la realtà della musealizzazione.

L'arte di fare la differenza in museo

Nel riconoscimento della differenza, specialmente culturale, è insito un esercizio comparativo, spesso classificatorio, che a sua volta implica un certo modello che determina la costituzione di s/oggetti portatori di alterità⁴. I discorsi sulla differenza che i musei costruiscono sono socialmente, culturalmente, storicamente situati. Sono “informati” da un rapporto complesso e dinamico con norme e valori sociali dominanti che vengono (tra)scritti, concretizzati e resi visibili all'interno di narrative espositive.

Negli ultimi anni si è verificato un crescente interesse per la *social agency* dei musei, ossia la capacità di influenzare, non soltanto riflettere, relazioni sociali e politiche ed interpretazioni, individuali o collettive, della differenza⁵. Alle istituzioni viene riconosciuto il potenziale di sfumare, complicare, contestare o perfino sovvertire le narrative dominanti⁶. Ciò è valido soprattutto per i musei etnografici, luoghi storicamente deputati alla rappresentazione delle differenze e oggi spazi di possibile negoziazione in cui sono stati già raccolti i primi effetti trasformativi di specifiche strategie quali la collaborazione e il partenariato con organizzazioni esterne, pratiche co-creative con comunità un tempo escluse, e la critica istituzionale conseguente al coinvolgimento/impegno (*engagement*) di artisti⁷.

³ Grognet F. (2005), *Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie?*, «Gradhiva», 2, pp. 49-63. Versione elettronica: <http://gradhiva.revues.org/425>.

⁴ Dias N. (2008), “Cultural Difference and Cultural Diversity: the Case of the Musée du Quai Branly”, in Sherman D.J. (ed.), *Museums & Difference*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

⁵ Sandell R. (2007), *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*, Routledge, London and New York.

⁶ I fattori che hanno contribuito a questo riorientamento sono, secondo Sandell (2007): la crescente influenza, a livello globale, dei discorsi sui diritti umani; il cambiamento demografico di molte società occidentali; i nuovi movimenti sociali che, negli ultimi cinquant'anni, hanno visto proliferare voci un tempo marginalizzate; un accentuato interesse internazionale nei confronti del multiculturalismo, della diversità culturale e un approccio alle politiche della differenza che rigetta l'assimilazionismo; l'introduzione di istanze di responsabilità da parte delle istituzioni pubbliche, chiamate a dimostrare il loro valore sociale.

⁷ Nightingale E., Sandell R. (2012), “Introduction”, in Sandell R., Nightingale E. (eds.), *Museums, Equality and Social Justice*, Routledge, London and New York.

Le collezioni etnografiche e di Art Brut del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino costituiscono un patrimonio emblematico per le valenze di differenza culturale di cui sono portatrici e si prestano ad offrire spunti per (ri)letture interdisciplinari che dell'oggetto, riconosciuto come scientifico, rivelino anche la funzione culturale e/o artistica, ovvero lo status più ampio e flessibile di «significante di differenza»⁸.

Per la sua consistenza⁹ e classificazione¹⁰, la collezione di Art Brut – che comprende oggetti storicamente relegati ai margini della *master narrative* in quanto artefatti realizzati da coloro per i quali l'esercizio del potere è stato sempre problematico¹¹ – sollecita, in particolar modo, una riflessione critica sul rapporto tra centro e margine e inclusione ed esclusione.

L'incisività delle parole di Bianca Tosatti nel mettere a fuoco questo punto nodale è imprescindibile:

Quello che la storia dell'arte tradizionalmente intesa ha descritto in termini di marginalità o di decadenza, rispetto a dei presunti centri stilistici, costituisce in realtà il terreno di una lenta migrazione delle *impronte formali* che possono divenire, a loro volta, i nuclei di nuove relazioni [...] La *differenza* dell'oggetto e la sua *forza* garantiscono anche la sua tenuta; queste opere [...] pretendono un riconoscimento dell'irregolarità, dell'irruenza e dello scambio: la funzione critica, se mai, consiste nel trasformare questi caratteri facendoli passare oltre di sé, oltre l'opera, verso la coscienza e la comunicazione collettive¹².

Volendo annoverarla tra le produzioni artistiche attualmente più note come Outsider Art¹³, anche questa collezione sembra essere intrappolata

⁸ Sherman D.J. (2008), "Introduction", in Sherman D.J. (ed.), *Museums & Difference*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, p. 10.

⁹ Si veda G. Mangiapane nel volume. Rimando anche a Minaldi, Mangiapane (2009) e Rabino Massa (2010).

¹⁰ La collezione di Art Brut rientra tra le collezioni etnografiche del Museo. Negli scritti di G. Marro (1907 e 1916) e S. Fumagalli (1958) che ho consultato non sono presenti riferimenti all'Art Brut, nel primo caso per evidenti ragioni storiche (l'espressione è stata formulata da Dubuffet a metà degli anni Quaranta del secolo scorso). Al momento non sono disponibili ricerche che forniscano elementi per rintracciare l'origine dell'attribuzione. Il lavoro di G. Mina (2009) e le osservazioni critiche di S. Giorgi nel volume sollecitano la realizzazione di un approfondito studio antropologico che ricostruisca la storia e le storie della collezione da un punto di vista socioculturale e museale.

¹¹ Krech III S. (1994), *Museums, Voices, Representations*, «Museum Anthropology», vol. 18, n. 3, pp. 3-8.

¹² Tosatti B. (2003), "Proposta per una lettura critica", in Tosatti B. (a cura di), *Outsider Art in Italia: arte irregolare nei luoghi della cura*, Skira, Milano, p. 20 e p. 23.

¹³ Esula dagli obiettivi del contributo ripercorrere la storia dell'Art Brut e dell'Outsider Art. Ritengo però necessario accennare al fatto che l'espressione Outsider Art fu coniata da Roger Cardinal nel 1972, come equivalente inglese dell'espressione francese Art Brut. Tuttavia l'arte *outsider*, fin dalla sua formulazione, ha avuto un'accezione molto più ampia che

nella logica del *double bind*, o ingiunzione contraddittoria, che la vuole inchiodata alla definizione che la esclude mentre sembra riconoscerla¹⁴. Essa si trova sia dentro sia fuori dal campo ufficiale dell'arte e risulta semplicemente farla "collassare" all'interno di discorsi di legittimazione *mainstream* (Di Stefano, 2012). Dal Lago e Giordano (2008) propongono allora di apprendere, o forgiare, un terzo linguaggio, un nuovo "vocabolario", che la affronti e la comprenda in un superamento della distinzione binaria tra inclusione ed esclusione a favore di una nuova appropriazione della differenza che alimenti inedite connessioni.

Il progetto *L'arte di fare la differenza* non ha perseguito un obiettivo così ambizioso e specifico, ma ha piuttosto tratto ispirazione dall'ambivalente posizione della collezione per sperimentare un "terzo linguaggio della valorizzazione" che, oltrepassando i rispettivi confini disciplinari, mettesse in relazione arte e antropologia. AFD, muovendo da questo presupposto, ha inteso esplorare e sperimentare i linguaggi dell'arte quali strumenti critici che, nel valorizzare il patrimonio del Museo, lo hanno adottato quale pretesto per (far) riflettere sulle dinamiche di inclusione ed esclusione sociale e culturale in atto nella società e con cui, a vario titolo, siamo tutti chiamati a misurarci¹⁵.

Nel riconoscere che lo sguardo antropologico sorveglia e "incornicia" il territorio dell'Art Brut¹⁶ si è prospettata l'opportunità di provare ad uscire da tale cornice, adottando uno sguardo obliquo in grado di mettere in relazione i campi dell'arte e dell'antropologia, al di là dei confini e degli specialismi disciplinari che li delimitano. Disancorare gli oggetti della collezione di Art Brut dalla posizione fissa e statica che occupano, a favore di una prospettiva che privilegia il loro ruolo di «mediatori di relazioni»¹⁷ ha

indica la produzione di coloro che sfidano le categorie storiche, ufficiali e "legittime" dell'arte *mainstream* (si veda T. Taramino nel volume). C. Rhodes (2000) vi fa rientrare anche l'arte che dalla scoperta dell'"altro coloniale" giunge alla World Art post-coloniale di artisti delle First Nations e delle diaspore. In sintesi, essa include le produzioni che mettono in discussione le *master narratives* che caratterizzano l'arte contemporanea *mainstream* in Occidente. Si veda anche Webb (2002).

¹⁴ Dal Lago A., Giordano S. (2008), *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Einaudi, Torino, p. 114.

¹⁵ Per una descrizione dettagliata di AFD rimando al sito www.artedifferenza.it e alla presentazione contenuta nel catalogo delle mostre (Pecci, 2012). Si veda inoltre la scheda di progetto pubblicata nel sito "Patrimonio e Intercultura" www.ismu.org/patrimonioeintercultura, sezione "Esperienze".

¹⁶ Dal Lago A., Giordano S. (2008), *op. cit.*

¹⁷ Bennett T. (2006a), "Exhibition, Difference, and the Logic of Culture", in Karp I., Kratz C.A., Szwaja L., Ybarra-Frausto T. (eds.), *Museum Frictions. Public Cultures / Global Transformations*, Duke University Press, Durham and London, p. 62.

facilitato una traslazione di significati che passa dagli oggetti ai soggetti in una trasversalità di valenze artistiche, culturali, sociali, educative.

Tra arte e antropologia. Attraverso i margini del progetto

AFD si regge su un'inedita alleanza tra arte e antropologia. Nella costruzione riflessiva di trame di creatività, esse si attraversano reciprocamente fino alla concreta realizzazione di opere che mettono in primo piano le relazioni fra persone (Bargna, 2012). Ma la pratica relazionale va contestualizzata nell'ambito più ampio di "una nuova stagione di rapporti" tra le due discipline che

hanno oggi una comune posta in gioco: tendono a sovrapporsi e contrarsi nel tentativo di dare visibilità, rappresentazione, consistenza all'ordine di differenze culturali e alle loro connessioni possibili. Ciò che per tradizione era compito degli antropologi – accostare mondi che si descrivono in modo refrattario, che appaiono incommensurabili – oggi prevede di sovente trasposizioni, traduzioni, ridefinizioni di tipo artistico e non etnografico¹⁸.

Nella prospettiva di un *relativismo processuale*¹⁹, i "traffici" che intercorrono tra arte e antropologia (Clifford, 1993; Marcus, Myers, 1995) sollecitano oggi ad indagare le aree di sovrapposizione per incoraggiare fertili collaborazioni. La «challenge of practice», come è stata definita da Schneider e Wright (2006), invita a studiare i metodi e le strategie con cui le pratiche artistiche e antropologiche rappresentano l'alterità e a rintracciare gli elementi che possono contribuire ad un arricchimento reciproco e trasversale.

Schneider (2006; 2011) individua nell'*appropriazione* un tratto caratteristico sia del rapporto tra arte contemporanea e antropologia, sia delle modalità con cui entrambe si rapportano alla differenza culturale. Come pre-

¹⁸ Padiglione V. (2007), "L'impegno di "artisti" nella realizzazione di due piccoli etnografici musei: l'EtnoMuseo Monti Lepini (Roccagorga) e il Museo del Brigantaggio (Itri)", in Somé R., Schutz C. (dir), *Anthropologie, art contemporain et musée. Quels liens?*, L'Harmattan, Paris, p. 63. Hal Foster discute la reciprocità tra arte e antropologia in termini di "invidia dell'artista", da parte degli antropologi, e "invidia dell'etnografo" da parte di artisti e critici. La sua trattazione si concentra maggiormente sulla svolta etnografica nell'arte contemporanea. Per approfondimenti si veda Foster (2006), in particolare il capitolo "L'artista come etnografo".

¹⁹ Si tratta di un orientamento che «sottolinea la natura processuale della sua produzione, identificando i numerosi fattori che influenzano le modalità con cui le persone esperiscono e comprendono l'"arte" stessa». Caoci A. (2008), "Introduzione", in Caoci A. (a cura di), *Antropologia, estetica e arte. Antologia di scritti*, FrancoAngeli, Milano, p. 17.

cisa lo studioso, «appropriation is usually charged with the implication of some 'inappropriate' action in taking something from one context and placing it into another. I want to propose a new approach to appropriation, which, whilst not doing away with the implied imbalances, puts the stress on learning and transformation»²⁰. In questa originale prospettiva, l'appropriazione viene colta nelle sue funzioni di mediazione e procedura ermeneutica, ossia come «atto di comprensione dialogica»²¹ che consente tanto agli artisti quanto agli antropologi di negoziare l'accesso e il traffico nelle differenze.

Questa riaffermazione del concetto consente inoltre di spostare l'enfasi sui contesti di produzione, sulle intenzioni, sulle relazioni, sulle pratiche sociali e sull'*agency*²². Un richiamo forte alla teoria antropologica formulata da Gell (1998) che intende l'arte come un sistema di azione e privilegia l'intenzione, il nesso di causalità, il risultato e la trasformazione, piuttosto che la sola comunicazione simbolica. «The 'action'-centred approach to art [...] is preoccupied with the practical mediatory role of art objects in the social process, rather than with the interpretation of objects 'as if' they were texts»²³. Ne consegue un'attenzione speciale per le relazioni, una particolare profondità di focus biografica²⁴ che dia conto della produzione e circolazione degli oggetti d'arte in funzione di un contesto in cui essi sono agenti e mediatori, al tempo stesso, di relazioni tra persone e cose.

In questa prospettiva interdisciplinare – in cui i margini di arte e antropologia costituiscono delle prospettive e non delle posizioni fisse e oggettive – si colloca una prima analisi delle pratiche creative collaborative che si sono sviluppate nell'ambito di AFD. La fase di ideazione e realizzazione delle opere è stata preceduta da un corso di formazione che ha preparato il terreno per il processo di *empowerment* culturale e di arte relazionale.

²⁰ Schneider A. (2006), "Appropriations", in Schneider A., Wright C. (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, Berg, Oxford and New York, p. 36.

²¹ Ibidem.

²² Schneider A. (2011), *Sull'appropriazione. Un riesame critico del concetto e delle sue applicazioni nelle pratiche artistiche globali*, «Annuario di Antropologia», 13, pp. 13-32: 18.

²³ Gell A. (1998), *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, p. 6.

²⁴ Ivi, p. 10.

Una tartaruga, tre tessere di un puzzle, una casetta all'orizzonte, quattro volti

Sono queste le immagini con cui alcuni dei partecipanti al progetto hanno rappresentato, disegnandolo, il proprio vissuto relativo al Laboratorio interdisciplinare (16 febbraio - 4 aprile 2012). La domanda di apertura del questionario di valutazione²⁵ sollecitava infatti a rispondere liberamente con repertori interpretativi plurali: immagini, metafore, parole, frasi. I disegni rimandano alle pratiche performative con cui è stata fatta propria l'esperienza di formazione da parte di quattro dei quindici partecipanti. Immagini che incorporano nodi processuali talvolta problematici, quando non conflittuali, ma sempre portatori di valore.

La tartaruga rappresenta il cammino graduale, lento, di un lavoro che ha richiesto impegno, tenacia e costanza. La durata del processo formativo sembra aver gestito il tempo dei partecipanti preparandoli, tuttavia, ad una delle specificità dell'arte relazionale: il rispetto della temporalità delle opere²⁶.

Il puzzle, composto da sole tre tessere, richiama la triade. La "triangolazione" come metodo cooperativo e creativo innesca dinamiche di scambio particolari che mettono in discussione le categorie del fare e del saper fare e consentono alle identità di costituirsi nel e per mezzo del processo collaborativo²⁷. Il disegno ci dice che la triade è stata vissuta come una combinazione ad incastro di elementi che, in virtù della relazione tra differenze, formano una nuova figura, il cui significato è dato proprio dal punto di contatto, frizione e innesto tra margini e limiti delle singole tessere/identità.

La piccola casa. Tanto più riconoscibile nel suo stagliarsi su una linea di orizzonte distante, netta e deserta. Nella possibilità, forse il desiderio, di addomesticare la lontananza o di riconoscere anche nell'estraneità una sfera

²⁵ Qualche settimana dopo il termine del percorso formativo ho distribuito ai partecipanti un questionario anonimo di tipo qualitativo, con domande chiuse e aperte, finalizzato alla rappresentazione dell'esperienza, al rilevamento del grado di soddisfazione delle aspettative, alla descrizione dei punti di forza e di debolezza del Laboratorio. La verifica rientra nel processo di valutazione e monitoraggio condotto in qualità di coordinatrice scientifica del progetto. Devo l'uso delle immagini e delle metafore come strumento di valutazione al corso di ricerca-azione *Patrimonio culturale e integrazione. Quale dialogo con la scuola e il territorio?*, organizzato dalla Fondazione Ismu - Iniziative e Studi sulla Multietnicità, a cui ho preso parte nel 2005-2006. Rimando a Bodo, Cantù, Mascheroni (2007).

²⁶ Bourriaud N. (2010), *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano.

²⁷ Grimshaw A., Owen E., Ravetz A. (2010), "Making Do: the Materials of Art and Anthropology", in Schneider A., Wright C. (eds.), *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*, Berg, Oxford and New York. AFD trova risonanza nel *threeing* che prevede situazioni in cui tre o più persone creano relazioni sostenibili e collaborative. È un metodo ideato e sviluppato dall'artista Paul Ryan che lo ha proposto anche a dOCUMENTA (13). Si veda www.earthscore.org.

domestica risiede quel «gioco»²⁸ con la distanza e l'intimità che accomuna artisti e antropologi in un processo di decostruzione della familiarità e familiarizzazione dell'estraneo.

Quattro volti che lasciano traccia, si imprimono nello sguardo e nella mano di un/a partecipante. Trattati e ritratti a penna, due uomini e due donne che non riesco a distinguere con precisione nel gruppo, a cui non saprei dare un nome e un cognome precisi. Ma ciò che considero più significativo è la scelta di aver rappresentato il vissuto del Laboratorio interdisciplinare attraverso dei corpi, per quanto abbozzati. Il processo formativo è stato allora anche un percorso di incorporazione di rapporti interpersonali. La sua cifra pedagogica può essere interpretata come fisionomia plurale e relazionale, in cui i saperi messi in circolazione non possono essere disgiunti dalle soggettività, dalle fisicità che vi hanno preso parte.

Altri partecipanti hanno preferito esprimere la propria esperienza attraverso le metafore del viaggio – la mobilità, lo spostamento fisico e il dislocamento dei punti di vista richiesti da un percorso formativo anch'esso itinerante – e dell'albero rigoglioso, «ricco di frutti. Ogni giorno questi frutti, i più maturi e succosi, vengono raccolti e mangiati», un diverso rimando ad un'esperienza di incorporazione e metabolizzazione del sapere e del saper fare. Altri ancora hanno fatto ricorso alla curiosità, al raduno e all'incontro «con persone, esperienze e realtà totalmente diverse dalla mia. È stata una sfida continua».

AFD in effetti nasce come sfida originale: appropriarsi del carattere di *ambivalenza* della differenza²⁹. La differenza, come la rappresentazione, è un concetto ambiguo e soggetto a dispute: c'è la «differenza che stabilisce una separazione radicale e incolmabile, ma c'è un'altra differenza che è posizionale, condizionale e congiunturale»³⁰. La differenza è tanto necessaria quanto pericolosa. Ne abbiamo bisogno perché possiamo costruire significati soltanto attraverso il dialogo con l'Altro. *Fare la differenza* – attribuire cioè significato alle cose assegnando loro posizioni differenti all'interno di un sistema classificatorio – costituisce d'altronde la base di quell'ordine simbolico che chiamiamo cultura³¹.

“Correre il rischio” della differenza ha significato mettere in gioco, e in discussione, le categorie di “artisti emergenti”, “artisti *outsider*” e “educa-

²⁸ Schneider A., Wright C., “The Challenge of Practice”, in Schneider A., Wright C. (eds.) (2006), *Contemporary Art and Anthropology*, Berg, Oxford and New York, p. 16.

²⁹ Hall S. (1997), “The Spectacle of the ‘Other’”, in Hall S. (ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE in association with The Open University, London and Milton Keynes.

³⁰ Hall S. (2006), *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Meltemi, Roma, 2006, pp. 237-238.

³¹ Hall S. (1997), *op. cit.*, p. 234.

trici”. Distinzioni che possono apparire come “etichette” che fissano ed essenzializzano le persone, cristallizzandole in ruoli e categorie discrete. Le etichette, intese come «marcatori di identità»³², svolgono infatti una duplice funzione: infondere senso di appartenenza e distinzione, perfino stabilità, ma anche differenziare nel senso di stigmatizzare o creare gerarchie. Tuttavia, esse possono anche facilitare, se poste sotto una lente critica e riflessiva, il riconoscimento delle differenze e promuoverne le reciproche interazioni³³. Una opportunità che AFD ha inteso cogliere e percorrere attraverso un processo artistico relazionale e pratiche di mediazione che promuovono la cultura e l’identità quali posizioni processuali che incorporano ed esprimono pluralità di significati e invitano ad affrontare la questione di come vivere con e nelle differenze.

Per altri partecipanti, infine, il percorso formativo è stato una (ri)scoperta di sé. In qualcuno/a il Laboratorio ha riattivato memorie d’infanzia e un bagaglio, un patrimonio di affezione: le opere nei musei, in particolare un coccodrillo, hanno fatto ricordare la nonna che lo/a portava a vedere gli animali dimostrando il pieno potere di evocazione ed emozione che risiede nell’*agency* degli oggetti.

Per qualcun altro/a l’esperienza ha comportato un nuovo “venire al mondo”: «Questo laboratorio mi ha fatto rinascere completamente e mi fa conoscere una parte di me che non ho mai scoperto». Una autovalutazione che riflette la luce delle parole di Wislawa Szymborska (cit. in Morelli, 2010), «Fuoriesce un nuovo ombelico sul ventre dell’artista», e lascia trasparire il potenziale ri-generativo della creatività-in-relazione.

Non mi soffermerò oltre a restituire nel dettaglio risultati che, attraverso i punti di forza individuati dai partecipanti, confermano la validità del Laboratorio. Tuttavia ritengo utile accennare al riconoscimento della *diversità* – di personalità, competenze e professionalità, oltre che di modalità formative e contenuti – quale elemento forte del percorso laboratoriale, unitamente alla «richiesta di produrre arte attraverso la relazione».

Dati che appaiono maggiormente significativi perché di duplice valenza: si prestano ad essere percepiti anche come elementi di debolezza da coloro³⁴ che lamentano l’«assenza di incontri per rinforzare le relazioni all’interno delle triadi», lacune «nella preparazione al lavoro di gruppo» e «scarsa attenzione alla formazione sul lavoro di gruppo e dinamiche relazionali». Criticità che si dimostreranno in qualche caso rilevanti nelle di-

³² Graham H. (2010), “To Label the Label? ‘Learning Disability’ and Exhibiting ‘Critical Proximity’”, in Sandell R., Dodd J., Garland-Thomson R. (eds.), *Re-presenting Disability. Activism and Agency in the Museum*, Routledge, London and New York, p. 115.

³³ Per una disamina delle “culture in differenza” e dei processi di costante differenziazione si veda Bennett (2006b).

³⁴ La metà dei soggetti che hanno restituito i questionari compilati.

amiche relazionali interne alle triadi, come alcuni contributi partecipati al catalogo stanno per documentare.

L'atelier in scena: pratiche collaborative di creatività

Nel momento in cui scrivo le opere non sono ancora terminate. Le triadi stanno ultimando la loro realizzazione. Il catalogo (Arteco, Taramino, 2012) è stato “chiuso” da poco e neppure lì i lavori sono visibili, non almeno nella loro veste completa e finale. Ma, trattandosi di arte relazionale, è ammissibile, forse perfino auspicabile, che delle opere si possa cogliere il *divenire*. Come afferma Bourriaud,

l'opera d'arte mostra (o suggerisce) al contempo il suo processo di fabbricazione e produzione, la sua posizione nel gioco degli scambi, il posto (o la funzione) che assegna all'osservatore e, infine, il comportamento creatore dell'artista (cioè la catena di posture e gesti che compongono il suo lavoro, e che ogni opera individuale ripercuote come se fosse un campione o un emblema). [...] La “trasparenza” dell'opera d'arte nasce dal fatto che i gesti che la formano e la informano, essendo liberamente scelti o inventati, fanno parte del suo *soggetto*³⁵.

Il volume che accompagna le mostre è stato pertanto pensato come mezzo per restituire la specificità di questo iter creativo, ossia la condivisione e la co-autorialità del processo ideativo. Contiene infatti cinque contributi partecipati che (auto)rappresentano – con le voci, gli sguardi e le immagini dei componenti le triadi – i diversi percorsi che conducono alle opere d'arte.

In virtù di tale peculiarità, considero il catalogo come una sorta di «messa in scena dell'atelier», una strategia che serve all'arte contemporanea – qui nel suo incontro con l'antropologia – per «raccontare la complessità dell'atto percettivo, la storicità del processo creativo [...] assumendo proprio un'ottica riflessiva: rendere visibile l'ideazione, mostrare l'effetto voluto, la prospettiva assunta con le sue risorse e i suoi limiti, focalizzare l'attenzione più che sull'oggetto artistico, sul modo in cui lo si è prodotto»³⁶.

La maggior parte degli “atelier” disvelati nel catalogo ha coordinate spaziali precise (il centro diurno “Il Ramarro”, il laboratorio “La Galleria”, ambienti domestici e privati), ma ve ne sono due che potrebbero essere descritti come *interstiziali*, ritagliati cioè in spazi pubblici randomici,

³⁵ Bourriaud N. (2010), *op. cit.*, p. 43.

³⁶ Padiglione V. (1996), *Interpretazione e differenze. La pertinenza del contesto*, Edizioni Kappa, Roma, p. 35.

(rin)tracciati dai movimenti delle triadi, dai loro incontri e attraversamenti urbani. D'altronde, gli spazi di creazione dell'arte da tempo non coincidono più con i classici atelier d'artista. Babin spiega al riguardo che, a partire dal *déplacement* dell'arte e dell'artista negli spazi pubblici, l'atelier è diventato un «*mi-lieu*», un luogo ibrido, uno spazio interstiziale, come si diceva, caratterizzato da temporalità contingente, porosità e potenziale relazionale³⁷. Elementi basilari per pratiche artistiche collaborative come quelle messe in atto nell'ambito di AFD.

Mirko Dragutinovic, Virginia Gargano, Enrico Partengo: "La città"

Sono Virginia ed Enrico a scrivere due contributi distinti, su proposta di Fabio Cafagna, referente di progetto della triade. Virginia presenta il gruppo: «Mirko è un artista che si esprime attraverso il disegno e la pittura. Abita in un campo rom alla periferia della città e ci ricorda, con la sua presenza, di chi vive in contesti abitativi diversi da quelli considerati abituali ed è portatore di una cultura che si discosta – e in alcune situazioni si scontra – con quella dominante. Enrico è un eccentrico artista che lavora sui temi della memoria e dell'impronta. Si occupa di elaborare concettualmente l'opera e di tenere ben saldi i fili che muovono il progetto. Virginia è un'educatrice che lavora nel settore della disabilità e, in questo particolare contesto, cerca di aiutare gli artisti a esprimere al meglio le loro potenzialità».

Veniamo subito introdotti nelle dinamiche relazionali di questa triade la cui specificità viene descritta in termini di differenti appartenenze culturali, interessi tematici, distinte funzioni e ruoli, capacità di mediazione. Le potenzialità che Virginia contribuisce a far «esprimere al meglio» ruotano attorno ad un compito comune: la collaborazione alla realizzazione di un'opera d'arte che è al tempo stesso mezzo e finalità della relazione.

Enrico ammette: «era la prima volta che facevo arte con una persona come Mirko. Anche se l'arte unisce, c'è sempre nella relazione con le persone, un po' d'insicurezza: ero terrorizzato. Nel creare un'opera insieme la cosa difficile è entrare in sintonia, cercare di allentare il proprio ego». Il riconoscimento della differenza per Enrico si gioca sul confine del proprio egocentrismo, nella scelta di decentrare le proprie conoscenze e certezze, disciplinari e disciplinate, in un atto di apertura all'altro, all'estraneo, a vissuti diversi e specifici.

L'opera ha preso avvio dall'attrazione di Mirko per il *Nuovo Mondo* di Francesco Toris (fig.2, p. 48), una scultura fonte di ispirazione per un dise-

³⁷ Babin S. (2005), "Introduction", in Babin S. (coord.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Les éditions esse, Montréal, p. 11.

gno a matita in cui «ha elaborato anche il suo personale modello di abitazione». La casa è un modo per Mirko di parlare di sé, della propria famiglia e del luogo in cui vive, come osserva Virginia. Da questa consapevolezza e urgenza Enrico e Virginia ricavano la prospettiva relazionale che conduce ad un'opera costituita da trecento cassette costruite in terracotta dai tre partecipanti e in larga parte distrutte, come le immagini del catalogo documentano. Per Enrico l'atto della distruzione è tanto significativo quanto quello della costruzione poiché la rovina conserva memoria del vissuto e narra ancora di esistenze.

Ma la portata relazionale del processo creativo non può essere letta separatamente dal contesto che ha ospitato l'ideazione e la realizzazione dell'opera, il centro diurno "Il Ramarro". Uno spazio interattivo, un laboratorio attraversato da persone disabili e operatori che hanno in larga parte lasciato traccia del loro passaggio, con un commento, una domanda, uno sguardo, la partecipazione attiva, il sentire o la semplice presenza. Come coglie puntualmente Virginia: «ognuno di noi [...] può portare all'interno dell'opera i propri sentimenti e la propria personale visione del mondo».

Si direbbe un'opera senziente e vedente che iscrive, come Virginia osserva, molteplici biografie. Il modellamento delle case è un processo circolare che letteralmente prende e dà corpo a differenti identità, culture, abilità – alle relazioni che le diversità hanno stabilito – e che poi sono restituite a chi le ha prodotte, e al pubblico, in una moltiplicazione e interazione di significati e di simboli. Gli elementi spazio-temporali che mettono in dialogo interno ed esterno, e passato e presente – le finestre spalancate, le porte socchiuse, così come gli interstizi tra gli edifici e i cocci, le macerie su cui nuove case sono sorte – narrano un'incorporazione plurale, quel processo di appropriazione che *dimora* nella pratica dell'abitare, e che si esprime come "marcatatura" dello spazio e trasformazione che interessa sia la sua dimensione visibile, tangibile, sia la sua parte nascosta, immateriale: l'immaginario (La Mache, 1998).

"La città" rappresenta il nesso imprescindibile tra luoghi e corpi. È un'opera che dà forma e materia alla loro corrispondenza, alla loro frequentazione e consuetudine. Come spiega Remotti (1993), abitare è un'abitudine e non è casuale: il verbo *habeo* costituisce la matrice di abitare, abitudine, *habitus*, abito – diramazioni semantiche che indicano intrecci di pratiche quotidiane, comportamenti e significati che, da un lato, trovano nella casa, nell'*abitazione*, uno dei luoghi privilegiati di connessione ed espressione e, dall'altro, non possono fare a meno della *cultura* poiché «la cultura è un 'abitare', un intervento modificatore dello spazio e dei corpi che lo abitano mediante la produzione di 'abiti' (di costumi, di *mores*), i quali conferisco-

no a corpi e ad animi un'impronta, uno stile, una foggia, una forma particolare di umanità»³⁸.

“i 71” Marcello Corazzi, Giulia Gallo, Isabella Mazzotta: “Il multioggetto e le “71” ombre”

La scrittura è stata affidata dalla triade a Gianluigi Mangiapane, referente di progetto per il gruppo, il quale ha scelto di creare un testo unico con le parole di Marcello, Giulia, Isabella. Il gruppo si presenta come «MULTI, ovvero tre parti che ne formano una sola. L'immagine che abbiamo scelto per presentarci nasce dall'unione delle nostre ombre, attraverso le quali si genera un'unica ombra e, allo stesso tempo, l'immagine di un'isola, un cane, un volto e così via»³⁹. Un'identità plurale, multisfaccettata, che trova nel contatto tra corpi posti sotto un faretto, la sua ragion d'essere e un segno distintivo. Il gruppo riconosce la relazione in un processo creativo che, anche in questo caso – seppur con un processo e finalità diverse rispetto alla triade precedente – coglie nell'estetica dell'incorporazione una modalità autorappresentativa e una cifra stilistica.

La prima presentazione, corale e collaborativa, introduce descrizioni soggettive, a voler (di)mostrare che l'identità MULTI è costituita da identità singole, ben distinte. Isabella si definisce: «un'aspirante educatrice», Giulia parla del percorso artistico con cui sta provando a «indagare la realtà quotidiana, fermarla attraverso un atto di “mappatura”, che dal fare prettamente artistico si fonde interamente con la vita di tutti i giorni, portandomi a sperimentare [...] l'arte della “relazione”». Marcello scrive di sé: «sono un giovane artista nato a Torino 25 anni fa [...] È da oltre 4 anni che conosco Tea (Taramino) e che frequento il Laboratorio La Galleria. Mi sono trovato superbene anche perché ora come ora con questo ultimo progetto ho potuto conoscere nuove persone facendo nuove esperienze. Sono affascinato dalla mitologia greco-romana».

Il laboratorio “La Galleria” (cfr. T. Taramino nel volume) è il contesto in cui si svolgono l'ideazione e la realizzazione dell'opera ma in questo processo non viene esplicitata la partecipazione degli altri frequentatori del centro. “i 71” – nome del gruppo che deriva dalla somma delle loro età – lavorano con materiali di recupero e naturali (carta a mano, midollino, tela). Il MULTIOGGETTO racchiude «oggetti (o ricostruzioni di questi) appartenenti al nostro vissuto volti a diventare, insieme, altro da sé». L'Uccentauro,

³⁸ Remotti F. (1993) *Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio, del tempo e del potere*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 44-45.

³⁹ Rispetto l'utilizzo del maiuscolo, riportando le parole esattamente come appaiono nel catalogo.

uno degli animali fantastici realizzati da Mario Bertola nel suo libro per immagini *Mondo in rivista*, insieme con altri oggetti delle collezioni del Museo di Antropologia⁴⁰, è il motivo ispiratore dell'opera che, come si evince, porta in sé tratti biografici dei componenti il gruppo. Il suo carattere di ibridità – che ha colpito in particolare l'immaginario di Marcello – ha consentito di «creare qualcosa di nuovo che non ha forme precise, ma plastiche e interpretabili da chi le guarda». Un'attenzione, dunque, esplicita anche per il pubblico e per la relazione che l'opera potrà stabilire con esso, come si conviene ad una produzione di arte relazionale in cui il gruppo si riconosce pienamente come documentano queste parole: «la relazione tra noi è cresciuta in parallelo al pensiero dell'opera, o meglio, è cresciuta GRAZIE all'opera che è risultata essere EFFETTO della relazione stessa».

Le immagini che documentano il contributo testimoniano la condivisione delle competenze artistiche da parte di Giulia la quale ha preso parte al processo creativo senza necessariamente dettarne la direzione o la finalità ma accogliendo la relazione come fonte di ispirazione e metodo artistico. La conoscenza tacita qui si rivela come «capacità di improvvisare comportamenti adeguati in circostanze contingenti»⁴¹, piuttosto che regola prescrittiva non esplicitata.

Ario Dal Bò, Caterina Cassoni, Arianna Uda: "Quotidiana aspirazione ad una personale idea di normalità"

Il percorso creativo del gruppo è complesso e puntualmente documentato da Beatrice Zanelli, referente di progetto, a partire dalle difficoltà, riconosciute da tutti i partecipanti, sul piano dei rapporti interpersonali e dunque cruciali in un'esperienza finalizzata alla ideazione e realizzazione di un'opera d'arte in maniera collaborativa.

Caterina sostiene che «mettere insieme tre persone [...] che non si conoscono, e non hanno mai lavorato insieme, con l'obiettivo di arrivare alla creazione di un'opera d'arte di gruppo, è decisamente un'operazione ambiziosa e rischiosa». Arianna osserva che «lavorare in gruppo con persone che vengono da ambiti del tutto esterni a quello dell'arte contemporanea è problematico, ma anche molto stimolante perché obbliga a contemplare altri punti di vista che non siano il mio e altri tipi di formazione che possono solamente arricchire il discorso sull'opera». Ario è consapevole che «per

⁴⁰ Copricapo raffiguranti i dragoni delle collezioni etnografiche cinesi e le ossa e i pezzi in legno appartenenti alla collezione di Art Brut. Oggetti scelti perché poco definibili in termini di forme e significati.

⁴¹ Grasseni C., Ronzon F. (2004), *Pratiche e cognizione. Note di ecologia della cultura*, Meltemi, Roma, p. 145.

chi ha sempre lavorato da solo è molto difficile confrontarsi con altri, e addirittura affrontare un percorso che porterà delle persone a creare un'opera d'arte. È invece positivo il fatto che da questo possa nascere uno spirito collaborativo, e soprattutto un modo finalmente di valorizzare il proprio operato».

L'incontro e il confronto con l'Altro comportano, in pari misura, il rischio, la sfida, l'opportunità di uscire dal Sé. La collaborazione è un'esperienza che richiede coraggio e strumenti. L'educatrice, in questo caso, si è trovata in debito di competenze e di abilità necessarie per mediare situazioni di difficoltà relazionali fino a passare il testimone a Beatrice la quale è intervenuta trasferendo le interazioni dal piano del "come fare?" (nel gruppo) a quello del "fare" (anche fuori del gruppo). Lo spostamento di prospettiva, dalla teoria alla pratica, e un dialogo facilitato da un rinnovato rapporto con il contesto spaziale – testimoniato dalle fotografie che ritraggono il gruppo all'aperto, in spazi di attraversamento urbano – hanno riattivato pensieri e pratiche riflessive e creative.

L'oggetto di museo che ha ispirato Ario e Arianna è la Tavola del Broca, uno strumento di misurazione antropometrica del cranio che rimanda alle tecniche utilizzate da Cesare Lombroso. Un oggetto che ha sollecitato gli artisti a ragionare «su quanto sia soggettiva la definizione di normalità per ognuno di noi, confrontando le loro diverse rappresentazioni di normalità e anormalità attraverso i loro mezzi espressivi, il video nel caso di Ario e le diapositive in quello di Arianna». Un percorso critico che si è svolto anche in ex luoghi di costrizione o detenzione, con visite richieste da Ario e condivise dal gruppo sulla base di un criterio ben preciso: «la scelta dei luoghi è stata guidata dalle riflessioni di Ario riguardo i concetti di "caos" e "ordine", dove "è caos tutto ciò che rappresenta un luogo di oppressione [restrizione], mentre è ordine lo spazio della natura» e dove per arrivare all'ordine è necessario liberarsi dalle costrizioni. Arianna, dal canto suo, ha deciso di indagare «il complesso di inferiorità (e anormalità) del quale ognuno di noi, sentendosi inadeguato rispetto alla società, è possibile portatore».

La fase collaborativa vera e propria prende avvio al termine di queste esperienze esplorative non solo di luoghi pubblici ma anche di vissuti e di territori interiori. La mappa concettuale che da questo momento in poi condurrà gli artisti a co-ideare azioni creative comprende «ordine / caos / misurazione / canone / eccezione / isolamento / natura». Tra videoriprese, fotografie, diapositive l'opera prevede, in occasione dell'inaugurazione, una simbolica performance, in cui il pubblico è sottoposto alla misurazione dell'altezza in un'azione che intende suggerire «l'inattendibilità della misurazione in senso classificatorio». Il gioco di reciprocità tra etichettare ed es-

sere etichettati che induce a considerare la parola *outsider* come un «genere interattivo»⁴² diventa il fulcro della riflessione e dell'espressione artistica. L'opera è strumento di lettura critica e contesto per esperire la classificazione come azione sociale.

Simone Bubbico, Cheikh Diop, Beatrice Rosso: "Ricordi di viaggio"

Anche questa triade ha affidato la scrittura alla sua referente di progetto, Erika Cristina. Beatrice Rosso, l'educatrice, ha scelto di intervenire con un riferimento alla teoria della relatività linguistica di Sapir Whorf, attraverso una citazione tratta da Kapuscinski, per sostenere che «l'idea portante del nostro progetto è far capire come dentro di noi abbiamo molte barriere e tendiamo a soffermarci in modo superficiale solo su ciò che vedono i nostri occhi senza andare ad indagare nel profondo, direi io, del cuore».

I linguaggi, i differenti codici comunicativi dei partecipanti si confrontano su una serie di parole chiave emerse nell'ambito del Laboratorio interdisciplinare (Identità, Cultura, Memoria, Patrimonio, Spostamento). L'oggetto che muove la riflessione è lo Zemi in cotone, appartenente alla collezione mesoamericana del Museo di Antropologia, che «suggerisce in particolare a Cheikh un collegamento con il suo vissuto di migrante e, come l'ordito di una narrazione, con la storia della tratta degli schiavi, un passato che il Senegal condivide con il mondo sull'isola di Gorée, "l'isola della memoria" divenuta simbolo della diaspora africana».

Perno del percorso di questo gruppo è il racconto che «aiuta a conoscere, e le storie e i ricordi narrati si susseguono durante tutto il progetto». L'oralità è vincolo e risorsa di un processo collaborativo che trasforma la prima difficoltà, riscontrata nell'interazione tra «l'espressività musicale di Cheikh e le raffigurazioni dipinte e proiettate di Simone», in tratto distintivo dell'opera, «pensata come una narrazione che, attraverso i testi scritti e cantati da Cheikh, viene visualizzata da Simone: l'identità è il tema centrale della tela dipinta».

Protagonista della storia – una “favola di ombre” – è una rondine, simbolo di migrazione tra Africa ed Europa e pretesto per rappresentare «lo spaesamento di fronte alla diversità e la diversità che si ritrova senza punti di riferimento nel momento della migrazione». I mezzi espressivi di Simone e di Cheikh sono sollecitati a interfacciarsi e a modificarsi nella reciprocità dell'*empowerment*: entrambi ripensano, trasformano, adattano le proprie tecniche. La visualità e la vocalità procedono, tra continuità e disconti-

⁴² Capovin R. (2007), *La parola "outsiders" esiste*, «Ágalma. Rivista di studi culturali e di estetica», 14, pp. 66-79: 68.

nuità, in un processo di traduzione che rende la storia narrata in pittura e quella cantata uguali e differenti al tempo stesso.

I contesti in cui l'opera viene discussa, ideata e realizzata, coincidono principalmente con la casa di Cheikh e l'atelier privato di Simone, due ambienti domestici in cui ha luogo il reciproco processo bifronte di estraniamento e familiarizzazione. Beatrice trova in Erika un valido sostegno, talvolta sostitutivo, al ruolo di mediazione che intercorre tra i partecipanti alla triade e tra l'esercizio della parola orale, lo sguardo e la plasmazione della memoria. Abilità, queste ultime, che rimandano a conoscenze tacite e apprese nello scambio. In particolar modo, lo sguardo esperto di Simone contribuisce a tessere relazioni tra saperi, cose, rapporti sociali⁴³ e a formalizzarle, nel senso di dare loro forma rendendole adatte all'uso culturale e sociale che è alla base del progetto.

Il processo collaborativo documentato nel catalogo evidenzia ciò che Wright definisce «*competence-crossing*», dove *competence* sta ad indicare tutto ciò che si riferisce ad aspetti tecnici, processuali e percettivi e *crossing* significa trasferimento e complementarietà di abilità diverse⁴⁴.

Michela Depetris, Daniela Leonardi, Marius Pricina: "Uno su Uno / Progetto provvisorio con pennarello indelebile"

Sono stata la referente di progetto di Michela, Daniela e Marius e ho proposto loro di condividere l'opportunità di autorappresentazione offerta dal catalogo. Il nostro contributo è pertanto multivocale, composto da quattro scritture diverse e da fotografie realizzate dai tre giovani⁴⁵. Si tratta di una narrazione multiprospettica, che restituisce vissuti soggettivi e riflessivi del percorso creativo e del processo collaborativo. Abbiamo tutti adottato stili e linguaggi diversi: Daniela ha riportato un brano del suo diario professionale; Michela ha scelto la forma poetica; Marius il racconto; io ho alternato voce personale e tono scientifico.

Il contributo è anche la dichiarazione di posizionalità specifiche rispetto al gruppo: centrali quelle di Michela, Daniela e Marius, marginale la mia. A

⁴³ Faeta F. (2008), *Creare un oggetto nuovo, che non appartenga a nessuno. Campo artistico, antropologia dell'arte e antropologia visuale*, «Erreffe. La Ricerca Folklorica», 57, pp. 9-15.

⁴⁴ Wright S. (2004), *The Delicate Essence of Artistic Collaboration*, «Third Text», 18 (6), pp. 533-545: 537.

⁴⁵ La maggior parte delle fotografie che ritraggono le altre triadi sono state scattate da Ivo Martin, fotografo professionista, o da persone esterne ai gruppi. L'autorappresentazione degli altri gruppi si colloca dunque sul piano della scelta delle immagini da inserire nel catalogo, non interessa le inquadrature o i soggetti da ritrarre.

differenza dei miei colleghi che hanno seguito da vicino, dall'interno, il dipanarsi delle fasi creative dei loro gruppi – dall'ideazione alla realizzazione delle opere – io ho osservato la mia triade a distanza, cogliendo il *progress* del loro lavoro dai resoconti prodotti negli incontri collettivi mensili di verifica *in itinere*, da e-mail, parole scambiate in rare occasioni. Non sono mai stata invitata a raggiungerli nei loro incontri di progettazione e ho sempre rispettato questa decisione, nella consapevolezza che ogni forzatura o intervento non richiesto avrebbe interferito con il loro processo collaborativo. Ho allora scorto nelle pagine del catalogo un «*terrain vague*, uno spazio di rappresentazione multipla del processo artistico partecipato, in cui voci e sguardi coabitano nelle loro differenze, tramite un approccio de-centrato che restituisce la pluralità di prospettive e crea e trova significati nel montaggio di parole e immagini». Al mio stare nel margine ho cioè riconosciuto un potere d'azione e di resistenza⁴⁶ che mi ha incoraggiato a ricercare l'incontro in un'arena di significati ed espressività libere, autonome.

Daniela ha narrato lo spaesamento, titolo del suo contributo, in forma diaristica⁴⁷. A suo avviso il gruppo di cui fa parte si trova ancora agli inizi di un percorso indefinito, ma è consapevole che nella scelta dei tempi da rispettare si trovi una delle principali ragioni di questo «sfasamento»: «nel lavoro educativo e prima ancora nel percorso di formazione, si fa esperienza e si studia che ognuno ha i suoi tempi per raggiungere determinati obiettivi e che anche gli obiettivi sono diversi per ciascun individuo». Lo spaesamento non è solo questione di tempi, ma anche di conoscenza, di rapporto con il familiare, di ribaltamento di ruoli e di ricerca o invenzione di un linguaggio comune: «tutti e tre abbiamo storie di vita differenti ma abbiamo avuto voglia di metterci in gioco e raccontarne una nostra di storia [...] io e Marius [...] abbiamo condiviso per parecchio tempo un mondo a sé, quello del dormitorio, che abbiamo sempre osservato da due angolature diverse, separati da una scrivania. [...] Marius ed io abbiamo intrapreso questo viaggio insieme ma, parallelamente, abbiamo continuato a condividere anche il mondo del dormitorio, un mondo con ruoli ben definiti, sue regole e un suo linguaggio. Non era scontato trovassimo un equilibrio tra dentro e fuori e invece così è stato...».

Il loro lavoro ha attraversato anche momenti liminari di inversione, di trasformazione in cui Marius è diventato la guida, il testimone esperto e privilegiato in una visita al dormitorio richiesta da Michela. Un'esperienza che ha costituito un punto di svolta nel processo creativo, come i versi (gli «appunti:») di Michela evocano:

⁴⁶ hooks b. (1998), *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Feltrinelli, Milano.

⁴⁷ In merito all'utilizzo e alla funzione dei diari professionali si vedano V. Porcellana e L. Portis nel volume.

mi interessa il posto dove dormi. ma quale?/

[...]

parliamo e diciamo spesso “senza fissa dimora”. siamo gli unici che non hanno ancora un luogo dove esporre il proprio lavoro./

le idee sono nell’aria, quindi sono di tutti./

i dormitori non hanno nomi propri. si chiamano come la via in cui stanno, come la via in cui dormi quando non hai una casa./

precario. scrivo con un pennarello indelebile/

indelebile. mi piace questa parola. sembra impossibile da dimenticare

Non sembra casuale che ciò sia avvenuto proprio in un dormitorio, spazio di confine «tra un fuori e un dentro da mantenere distinti» ma anche soglia che mette in comunicazione le due realtà⁴⁸.

Questa complementarità diventerà uno degli elementi chiave dell’opera, così come la condivisione della fotografia, mezzo di espressione professionale per Michela, passione di Daniela e scoperta di Marius che così racconta: «per quanto riguarda il mio contributo alla realizzazione del progetto ho cominciato con la fotografia. È stata un’idea di Michela credo. A pensarci bene ci ha azzeccato perché a me piace molto. Attraverso l’uso giornaliero della macchina fotografica ho scoperto qualcosa come una piccola nuova identità. Captare delle immagini che sul posto e in un determinato momento mi sono piaciute faceva di me una nuova persona, un piccolo artista?».

Marius, nel racconto “E viene il giorno”, dimostra che l’*empowerment* – tramite l’acquisizione di un’abilità tecnica – ha sollecitato le sue potenzialità e capacità espressive e creative. È significativo che riconosca in questo apprendimento anche la possibilità di esplorare, con curiosità e stupore, un nuovo sé che, non potendosi dire un punto di arrivo, interroga la sua stessa posizionalità e processualità identitarie. Un senso di indefinitezza che trova risonanza nel peculiare contesto di ideazione dell’opera – le derive e gli interstizi dello spazio urbano – e nelle modalità di condivisione del processo creativo che si distinguono per mobilità, dislocamento, erranza. Il *nomadismo* della triade è pratica speculativa⁴⁹, presa in carico del movimento, attività che implica l’apertura della propria identità a contingenze, apparenti casualità che diventano elementi costitutivi dell’attività creativa in una continua trasfigurazione di divisioni e opposizioni binarie (tra esterno ed interno, strutturale e accidentale, per esempio). Lo “spazio tra”, ravvisabile an-

⁴⁸ Porcellana V. (a cura di) (2011), *Sei mai stato in dormitorio? Analisi antropologica degli spazi d’accoglienza notturna a Torino*, Aracne, Roma, p. 67.

⁴⁹ Davila T. (2002), *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l’art de la fin du XX^e siècle*, Editions du Regard, Paris.

che nel montaggio tra testi e immagini, è fonte di ispirazione forse ancor più degli oggetti di museo⁵⁰.

Passaggio conclusivo

L'attraversamento delle arene di creatività situata del progetto *L'arte di fare la differenza* si arresta sulla soglia di produzione delle opere. Sarà interessante esplorare anche la dimensione della fruizione e ricezione in fase espositiva, ma per ora il contributo può soltanto restituire l'emergere della creatività.Cogliere un'opera d'arte nel suo prendere forma è d'altronde un'opportunità antropologicamente significativa, perché il *limen* che la caratterizza – il suo divenire – è per definizione un potenziale generativo di creatività⁵¹. Quest'ultima, scrive Melucci, «ci rivela [...] l'esperienza più sottile che la mette in movimento: il limite, nel quale comincia ogni apertura a ciò che non conosciamo e non siamo ancora»⁵². I partecipanti al progetto hanno affrontato l'esperienza del limite con strumenti, competenze, abilità che si sono gradualmente trasformate in virtù di nuovi saperi acquisiti – spesso incorporati – nel percorso di *empowerment* culturale.

La sperimentazione di un processo relazionale – procedura che non replica ma *genera* conoscenza⁵³ – ha comportato partecipazione e costante negoziazione. Il dialogo, necessario per attivare e condurre lo scambio interpersonale, si è rivelato il mezzo di costruzione di un campo ermeneutico in cui l'*appropriazione* del patrimonio del Museo e delle differenze soggettive si è basata sulla comprensione dell'altro, esplicandosi come esperienza di apprendimento e trasformazione attraverso pratiche di *agency* e di mediazione tra partecipanti, intenzioni, contesti di abilità e competenze⁵⁴.

⁵⁰ Il gruppo si è ispirato a un lenzuolo ricamato appartenente alla collezione di Art Brut, non presente nel catalogo.

⁵¹ Come Rosaldo, Lavie, e Narayan ricordano (1993), per Victor Turner gli spazi umani più creativi si trovano ai margini o in zone interstiziali dove la transittività tra confini è fluida, imprevedibile, dissolvibile. Spostandoci sul versante psicologico, Morelli (2010) ipotizza che l'arte e la creatività emergano nella *tensione rinviante*, una peculiarità dell'essere umano che ci rende individui relazionali. La tensione rinvia al liminale, al margine di noi stessi che ci consente di «riconoscerci come “luogo” e “processo” di creazione dell'inedito» (p. 63).

⁵² Melucci A. (1994), «L'esperienza della creatività», in Melucci A. (a cura di), *Creatività: miti, discorsi, processi*, Feltrinelli, Milano, p. 249.

⁵³ Schneider A., Wright C. (2010), «Between Art and Anthropology», in Schneider A., Wright C. (eds.), *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*, Berg, Oxford and New York, p. 11.

⁵⁴ Schneider precisa che si tratta di «una procedura ermeneutica che implica non solo che gli elementi culturali siano investiti di nuovi significati ma anche che coloro che se ne appropriano ne vengano trasformati» (2011, p. 25).

Il percorso formativo e il processo creativo – secondo la restituzione contenuta rispettivamente nelle risposte al questionario e nei contributi partecipati al catalogo – hanno attivato una «reciprocal expertise»⁵⁵ incentrata sul trasferimento di competenze e punti di vista all'interno di rapporti di condivisione di biografie. Negli «spazi-tempo relazionali»⁵⁶, prodotti dall'interazione e dall'interconnessione, le triadi hanno iscritto contesti di socializzazione artistica che hanno messo in atto profondi cambiamenti e, talvolta, inversioni di ruolo.

Nella consapevolezza delle sfumature che distinguono ogni partecipante e ne rendono unica l'esperienza, mi pare possibile sostenere che, se gli artisti emergenti hanno accettato la sfida di decentrarsi rispetto alle sicurezze dettate dall'uso di certi materiali, mezzi, tecniche, da stili e identità, gli artisti *outsider* hanno dimostrato che la parola *outsider* è un vettore di scambi di prospettiva e di ruolo che, nell'affermare il suo carattere di costruito sociale, porta a riconoscere che «si dice *outsider*, ma si può leggere relatività, o contingenza»⁵⁷.

Le educatrici – nel triplice ruolo di osservatrici partecipanti, mediatrici e co-autrici – hanno potuto cogliere dall'interno le dinamiche relazionali e creative delle triadi⁵⁸, rivelando le differenti performatività identitarie dei partecipanti, in una prospettiva antropologica che è stata assunta non soltanto come teoria ma anche come pratica di estraniamento e familiarizzazione dell'estraneo. Le/i referenti di progetto sono invece state/i spesso chiamate/i a indossare i panni di mediatrici e mediatori, scoprendo che nel “prendersi cura di” sta forse il significato più profondo della curatela d'arte⁵⁹.

La co-autorialità delle opere, nell'estendere la responsabilità del processo creativo all'insieme delle persone che vi prendono parte, relativizza distinzioni e posizioni di autorità. L'*empowerment* dimostra che «prendere la responsabilità della propria identità implica anche l'accettazione del proprio limite e l'apertura all'altro, attraverso una collaborazione negoziata e continua che riconosce l'ombra che ogni differenza porta con sé [...] Responsabilità significa letteralmente capacità di risposta. [...] È in ogni caso a un altro che noi rispondiamo, ai vincoli che ci crea, alle possibilità che ci

⁵⁵ Deck F. (2004), *Reciprocal Expertise*, «Third Text», 18 (6), pp. 617-632.

⁵⁶ Bourriaud N. (2010), *op. cit.*, p. 46.

⁵⁷ Capovin R. (2007), *La parola “outsiders” esiste*, «Ágalma. Rivista di studi culturali e di estetica», 14, pp. 66-79: 75. Cfr. S. Giorgi nel volume.

⁵⁸ Cfr. V. Porcellana e L. Portis nel volume.

⁵⁹ Cfr. B. Zanelli nel volume.

apre, alla sua differenza che mette in questione la nostra pretesa di separatezza»⁶⁰.

In questo specifico ambito progettuale, il Museo di Antropologia ed Etnografia di Torino ha agito da facilitatore di esperienze. La scelta di affrontare – seppure in maniera tangente e non strutturale alle politiche strettamente istituzionali – il tema della differenza porta in sé il germe del riconoscimento della responsabilità storica del Museo nell’assumere l’Altro – in questo caso l’artista *brut* – come s/oggetto di alterità⁶¹. AFD, in un certo senso, ha attualizzato – traducendolo in arte contemporanea – il principio critico insito nella prima musealizzazione dell’Art Brut. Come Peiry ricorda⁶², la creazione della Collection de l’Art Brut di Losanna è un’operazione che mise alla prova l’istituzione museale poiché artisti non professionisti dimostrarono che di fatto siamo tutti potenziali creatori. Il carattere disinteressato (non economico) delle loro opere continua a mettere in discussione l’arbitrarietà del sistema di esposizione, diffusione e messa in valore dell’arte e dell’artista. Nella promozione ufficiale di un’arte marginale risiede dunque quel paradosso che ha portato Thévoz (1994)⁶³ a teorizzare l’*anti-musée* ossia la vocazione a provocare, attraverso uno choc estetico ed emozionale, sia un *bouleversement* culturale e istituzionale, sia una riflessione critica sullo statuto dell’artista e la formazione artistica.

Guardare alle collezioni etnografiche e di Art Brut non in termini di specialismo disciplinare, ma al fine di esplorare questioni sociali contemporanee, ha consentito al Museo di Antropologia di prendere distanza dalla concezione del bene culturale come dotato di valore intrinseco e di sperimentare la creatività culturale come capacità di «rapportarsi alle dinamiche del mondo contemporaneo»⁶⁴ e processo che «scaturisce con particolare forza nell’incontro, nella relazione, nella situazione di compresenza o convivenza, persino nell’impatto tra culture o stili culturali differenti»⁶⁵.

Per la propensione dimostrata ad offrire «problematicità a categorie egemoni, visibilità a patrimoni oscurati, inclusione sociale e protagonismo

⁶⁰ Melucci A. (2000), *Culture in gioco. Differenze per convivere*, Il Saggiatore, Milano, p. 51 e p. 118.

⁶¹ La scoperta e l’“invenzione” dell’Art Brut sono state anche il terreno di un significativo incontro tra Dubuffet e Lévi-Strauss, entrambi alla ricerca di alterità. Rimandiamo al contributo di Minturn (2004) che ricostruisce le tappe del confronto (personale e sotto forma di carteggio) tra i due studiosi evidenziando le reciproche e trasversali fascinazioni etnografiche e artistiche.

⁶² Peiry L. (2005), *L’Art Brut*, Flammarion, Paris, pp. 177-178.

⁶³ Thévoz M. (1994), “An Anti-Museum: the Collection de l’Art Brut in Lausanne”, in Hall M.D., Metcalf E.W. (eds.), *The Artist-Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*, Smithsonian Institution Press, Washington and London.

⁶⁴ Favole A. (2009), *Creatività culturale*, «Antropologia museale», 22, pp. 21-23: 23.

⁶⁵ Ibidem.

a soggetti [...] e pubblici ignorati»⁶⁶, il Museo di Antropologia può essere riagganciato al fenomeno dell'arte pubblica, confermando l'utilità dell'alleanza tra il campo delle scienze demoetnoantropologiche e delle arti nel cogliere e affrontare i dilemmi del presente con il fine di «forzare l'immaginazione morale del cambiamento»⁶⁷ e inscrivere riflessività museale nella mediazione del patrimonio.

La maggiore sfida e opportunità che, a mio avviso, il Museo di Antropologia ha raccolto con AFD e, di conseguenza, il più importante contributo istituzionale che esso può apportare, consistono nell'affermazione della competenza interculturale e nello sviluppo dell'embrionale capacità riflessiva acquisite dai referenti che, dal 2008, stanno indagando il potenziale partecipativo e inclusivo del suo patrimonio. Due esiti che consentiranno di stimare se il solco sperimentale in cui si iscrive AFD rimarrà una fenditura nella storia delle attività del Museo o se, invece, è già ora il segno fondatore, la traccia di un passaggio verso la sponda di una rinnovata missione istituzionale.

⁶⁶ Padiglione V. (2008), *Poetiche del museo etnografico. Spezie morali e kit di sopravvivenza*, Editrice La Mandragora, Roma, pp. 256-257.

⁶⁷ Ivi, p. 258.

*II. L'arte di fare la differenza:
il contesto storico, socioculturale, artistico*
a cura di Anna Maria Pecci

Lo sguardo costruttore

di *Tea Taramino*

Introduzione

«L'opera d'arte viene intesa come ardente ricerca di una via di comunicazione che, mentre si rende pubblica, continua a trasmettere verità che sono di difficile comunicazione perché appartengono alle categorie dei processi profondi»¹. L'arte, dunque, accanto a significati palesi presenta aspetti indecifrabili o di complessa interpretazione, di conseguenza è complicato spiegare il comportamento dei numerosi artisti che hanno dedicato tempo ed energie importanti della loro vita a collezionare opere, promuovere e sostenere altri autori: inconsueti visionari, operanti al di fuori dal sistema ufficiale dell'arte per scelta, disinteresse o per impossibilità personale, artefici spesso operanti in clandestinità.

Mi limiterò a raccontare tratti di storia esponendo gli interrogativi che mi accompagnano da sempre nel percorso operativo – che intesse arte, educazione e socialità – condotto all'interno del laboratorio La Galleria, nella Circoscrizione 8 a Torino, uno spazio rivolto a persone con disabilità o disagio psichico e aperto ad artisti, studenti e a tutti coloro che sono interessati a compiere percorsi interculturali attraverso l'arte e il lavoro sul territorio.

Alcuni artisti professionisti sono ufficialmente riconosciuti – a livello nazionale o internazionale – come costruttori di esperienze rappresentative perché si sono dedicati alla formazione dei giovani, ad attività di laboratorio e soprattutto alla realizzazione di opere ed eventi con persone in situazione di fragilità, producendo complesse esperienze di arte relazionale, talvolta costruendo proprio su queste processualità una parte consistente della propria identità artistica. Essi, dunque, ci propongono uno sguardo d'artista non ripiegato esclusivamente sulla propria opera, ma che esplora, cerca e

¹ Gallo Barbisio C. (1986), *Stati della mente nel processo di creazione artistica*, vol. 1, CELID, Torino, p. 9.

trova, riconosce, talvolta si rispecchia, conferma e sostiene il valore *altro*, di comportamenti e produzioni espressive, anche a nome di chi non ha la consapevolezza e/o l'autonomia (psichica o sociale) per affermare la propria identità personale e non solo quella artistico-culturale.

Cosa fa scattare tale empatia? L'apprezzamento-meraviglia per le straordinarie strategie operative e soluzioni estetiche adottate da certi autori considerati *outsider* perché apparentemente incontaminati da esperienze culturali? L'attrazione per l'irregolare o il perturbante insito in certi lavori? La fascinazione per queste *altre* e spesso inaccessibili dimensioni dell'essere? Forse di tutto un po'... senza, però, indugiarvi più del necessario, con uno sguardo che si traduce in operatività indagando nel sociale e nel mondo della contemporaneità artistica, per scoprire metodi, ambiti e persone al fine di costruire relazioni, durature o temporanee; sollecitando nuovi pensieri, nuove conoscenze e intessere reti e sinergie fra risorse e persone, con la speranza e il desiderio, chissà, di rendere la vita più umana, adeguata e affascinante per tutti; individuando anche tra le prassi educative alcune possibili vie per raggiungere tali obiettivi.

L'arte e l'educazione sono tra i comportamenti culturali che hanno contribuito allo sviluppo dell'umanità donando forma a percezioni, emozioni, pensieri, sentimenti, e le sappiamo accomunate dalla tensione verso forme simboliche di comunicazione. L'arte sembra collocarsi, in prevalenza, sul piano dello sviluppo della sensibilità estetica e dell'adattamento dei sensi all'ambiente, mentre l'educazione pare agire, in maggior misura, sul piano dello sviluppo morale, della riflessione e del coordinamento interpersonale.

Come una sorta di "gatto con gli stivali" l'arte – in particolare quella contemporanea – consente a chi la pratica di fare balzi diminuendo le distanze, aggirare ostacoli, insinuarsi tra i confini, reinventare la realtà costruendo illusioni, condensare concetti, sbocciare nelle crepe della società o dell'immaginazione, arricchirsi dell'errore e dell'imperfezione, ma soprattutto costruire relazioni, anche insolite, fra cose e persone.

Riavvolgendo il nastro del tempo, nel tentativo di comprendere meglio l'oggi – in questo continuo intrecciarsi e andirivieni tra arte, educazione, agio e disagio, identità singolare e plurale – partirei dall'artista Paul Klee che ben illustrò l'efficacia dell'arte nel processo educativo, lasciando numerosi scritti e testimonianze utili. Egli affermava che condurre alla pratica artistica sia come « [...] insegnare a camminare su fili sottili, invisibili e tesi nel buio, per penetrare in una dimensione ignota»² e metafisica, «luogo in cui si può ritessere la trama dell'universo partendo da quel punto che è il

² Spiller J. (a cura di) (1984), *Paul Klee. Teoria della forma e della figurazione*, Giangiacomo Feltrinelli, Milano, p. 13. Prefazione di Giulio Carlo Argan.

proprio io e dalla sua voglia di fare e di formare»³. Una pratica di equilibrio che consente di rendere visibile l'invisibile.

Paul Klee fu, inoltre, uno dei primi a riconoscere qualità estetiche nelle creazioni delle persone con sofferenza psichica: nel 1912, in occasione della prima mostra del movimento artistico Der Blaue Reiter a Monaco, pubblicò un articolo individuando le sorgenti della creatività sia nei disegni dei bambini sia in quelli dei pazienti psichiatrici accostando tali forme d'espressione, al tempo ritenute marginali e inusuali, all'arte primitiva.

Le collezioni iniziali di Art Brut, però, appartengono all'ambito medico: ad esempio negli Stati Uniti quella del dottor Benjamin Rush dei primissimi anni del 1800; a Torino le collezioni con reperti di fine Ottocento e primi del Novecento del secolo scorso di Giovanni Marro, antropologo, e del padre Antonio Marro, psichiatra, sociologo e antropologo, o di Cesare Lombroso, medico, antropologo e criminologo; opere e oggetti che attualmente fanno parte dei Musei Universitari torinesi di Antropologia ed Etnografia e del Museo Lombroso⁴. Nel 1905, in Francia il dottor Auguste Marie apre a Villejuif il Musée de la folie⁵.

Indubbiamente il grande contributo, in direzione dell'apprezzamento artistico, lo ha dato Hans Prinzhorn, psichiatra e storico dell'arte, che nel 1922, in Germania pubblicò il primo studio accurato di opere di pazienti psichiatrici, *Bildnerei der Geisteskranken (L'arte dei folli. L'attività plastica nei malati mentali)*⁶, scritto solo dopo aver accumulato una collezione di migliaia di esempi provenienti da diverse istituzioni europee, collocando tale riflessione teorica a lato di psichiatria ed estetica, consapevole dei trabocchetti insiti in una facile comparazione con l'arte ufficiale. Sia il libro sia la raccolta suscitarono notevole influenza su personalità artistiche come Franz Marc, Paul Klee, Max Ernst, Alfred Kubin e Jean Dubuffet. Essi erano affascinati e ispirati da quest'arte prodotta senza alcuna apparente influenza proveniente dal mondo dell'arte e che sembrava loro originale, avvincente e contemporanea. Ancora oggi, a distanza di circa cento anni, anche noi continuiamo a trovare contemporanee molte di queste opere che, forse, possono essere considerate forme d'arte senza tempo perché appartengono esclusivamente a ritmi e modi irripetibili, provenienti dal profondo dei loro autori.

Ogni produzione artistica, che sia definibile folle, *altra* oppure no, pare comunque attingere, in maniera visibile e non, alla storia umana e al mondo

³ Ibidem.

⁴ I musei hanno un sito online: www.museounito.it.

⁵ www.abcd-artbrut.net. Sezione "Cronologie".

⁶ Prinzhorn H. (1922) *Bildnerei der Geisteskranken*, Springer Verlag, Berlin; trad. italiana Di Carlo C. (a cura di) (1991) *Hans Prinzhorn. L'Arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, Mimesis, Roma.

interiore del proprio autore. È quindi possibile trovare differenze sostanziali nei meccanismi artistici di persone immuni da cultura o acculturate? Esistono in realtà persone indenni da qualche forma di cultura?

Max Ernst che, oltre ad essere un artista, aveva studiato medicina e psichiatria, fu il primo nel 1919 ad esporre in una mostra d'arte Dada a Colonia anche opere di pazienti psichiatrici. Fu però l'artista Jean Dubuffet che si rese conto che spontaneità, creazione originale e non influenzata non erano solo appannaggio dei malati di mente. Con André Breton, Jean Paulhan, Charles Raton, Henri-Pierre Roché, Michel Tapié e Slavko Kopac fondò nel 1948 la Compagnie de l'Art Brut con lo scopo di collezionare opere frutto dell'estrema individualità inventiva di creatori che non erano artisti professionisti né avevano avuto contatti con il mondo dell'arte. In genere erano personaggi isolati e solitari, carcerati o pazienti psichiatrici. Dubuffet attribuì il nome di Art Brut a queste produzioni per distinguerle da quelle espressione dell'Art Culturel. Un progetto che sfociò e si consolidò nella creazione della Collection de l'Art Brut di Losanna nel 1976⁷.

Dall'apprezzamento alla condivisione

Il rapporto attivo tra arte, società e aspetti della mente, patologici e non, ha avuto un'evoluzione dagli anni Settanta del 1900, anni in cui Franco Basaglia, psichiatra, neurologo e filosofo, con i suoi scritti e le sue azioni, mostrava quanto instabile, poroso e frastagliato sia il confine tra salute e malattia e quanto i contesti sociali e famigliari possano influire in un senso o nell'altro. Basaglia riuscì progressivamente ad abbattere muri, aprire il manicomio al territorio e soprattutto creare un vasto movimento di condivisione politica, sociale e intellettuale che portò, nel 1978, alla promulgazione della Legge 180 gettando sicuramente le basi per future pratiche di apertura, e contribuendo, direttamente e indirettamente, alla legittimazione delle sperimentazioni che avvenivano spontaneamente in altri luoghi di Italia e del mondo. In questa processualità egli fece uso, e teorizzò, lo strumento artistico come dispositivo riabilitativo e socializzante. Chi non conosce "Marco Cavallo", l'enorme cavallo di cartapesta costruito e abbellito dai ricoverati a Trieste (a cura dell'artista Vittorio Basaglia) come emblema del riscatto e della liberazione?

Quello fu, dunque, un periodo di cambiamenti, figli, anche in parte, delle richieste espresse dalle lotte studentesche, cambiamenti sostenuti in modo concreto da quegli esponenti della cultura che accettarono il confronto con le domande emerse da tali movimenti. Da qui la ricerca di nuove meto-

⁷ www.artbrut.ch.

dologie interdisciplinari; di prassi educative non direttive; lo studio delle possibili relazioni tra pedagogia e pratica analitica; l'apertura verso campi poco esplorati del sapere e la connessione con le diverse realtà territoriali.

Un esempio è l'artista Claudio Costa la cui ricerca dal taglio antropologico, ispirata dalla scuola francese di Claude Lévi-Strauss, lo ha portato a viaggiare, ad indagare rituali "primitivi", la vita contadina, e a risalire, con il percorso a ritroso definito *Work in Regress*, le radici primordiali dell'arte contemporanea. Nel flusso di queste esperienze nel 1975 realizza il Museo di Antropologia attiva a Monteghirfo, sull'Appennino ligure, e negli anni Ottanta inizia ad interessarsi degli *artisti outsider*, in particolare dei degenti dell'ospedale psichiatrico di Quarto (Genova), dove trasferisce il suo studio e avvia pratiche di laboratorio – con i pazienti interni e con altri, esterni, che si recavano in clinica per le attività – raccogliendo contemporaneamente anche opere di artisti professionisti, invitati a collaborare direttamente.

Tale metodo di inserimento, di opere e persone, viene comunemente considerato dai critici come un'unica opera dell'artista stesso. Nel 1988 fonda l'Istituto per le Materie e le Forme Inconsapevoli e nel 1992 con Miriam Cristaldi, Luigi Maccioni, Antonio Slavich (allora direttore dell'Ospedale e già collaboratore di Franco Basaglia a Trieste) apre il Museattivo delle Forme Inconsapevoli nell'ex Ospedale Psichiatrico di Genova-Quarto, chiamato Museattivo Claudio Costa dopo la sua prematura scomparsa nel 1995. Le attività proseguono, sino ad oggi, con interventi e collaborazioni di giovani artisti coordinati da Margherita Levo Rosenberg, psichiatra, arte terapeuta e artista⁸.

Nel 1987 l'artista Pasquale Campanella apre Wurmkos, un laboratorio di arti visive, in collaborazione con alcuni operatori sociali e persone con disagio psichico della Cooperativa Lotta contro l'Emarginazione di Sesto S. Giovanni (Milano). «Inventare questo laboratorio è stata una naturale conseguenza del mio lavoro d'artista, un proseguimento del percorso in cui finalmente le mie necessità espressive avrebbero potuto trovare un vero riscontro e confronto con la realtà *autre*. [...] Offrivo ai ragazzi i materiali più consoni a loro, tenendo in considerazione i suggerimenti e le naturali inclinazioni di ognuno. Non mi interessava sapere della loro malattia, la diagnosi medica, i diversi risvolti psicologici; soprattutto non volevo trasformare il laboratorio di ricerca estetica in laboratorio di arte terapia. Il mio intervento non è stato né voleva essere di tipo didattico o assistenziale»⁹.

⁸ <http://museattivo.wordpress.com>.

⁹ Campanella P., Longari E. (1998), "Wurmkos. Una cronistoria", in Tosatti B. (a cura di), *Figure dell'anima. Arte Irregolare in Europa*, Mazzotta Editore, Milano, pp. 294-295. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale, Genova.

Dunque uno spazio aperto, basato su possibili relazioni fra arte e disagio psichico, nel quale entrano a far parte – man mano, attraverso i diversi progetti – artisti, disagiati e non, critici, persone che a vario titolo collaborano alla realizzazione di opere e testi, formando un piccolo gruppo in continuo ampliamento. Dal 1994 Campanella considera che il proprio lavoro artistico non sia separabile da quello realizzato con i membri di Wurmkos, ma nello stesso tempo ogni componente del gruppo firma le opere individuali. Nel 2011 Wurmkos diviene Fondazione con un ampio archivio formato da disegni, pitture, sculture, strumenti musicali e oggetti di design. Il gruppo ha partecipato, nel corso di vent'anni, a numerose mostre in Italia e all'estero, preferendo i circuiti dell'arte contemporanea. Oltre Campanella sono membri della Fondazione: Simona Bordone, curatrice indipendente; Claudio Palvarini, cooperatore sociale; Mauro Panzeri, grafico; Lucia Blosi, casalinga. Fra i sostenitori: Elisabetta Longari, critica e storica dell'arte; Elio Grazioli, critico e storico dell'arte; Roberto Pinto, curatore indipendente; Gabi Scardi, critica e curatrice indipendente; Filippo Ballarin e Adele Bressa per la gestione del laboratorio; Annalisa Guidetti e Antonio Maniscalco, fotografi, oltre a numerose istituzioni pubbliche e private.

L'artista austriaco Arnulf Rainer, negli anni Cinquanta del secolo scorso, ha modo di conoscere questi mondi espressivi attraverso gli scritti dei surrealisti e conduce, in seguito, ricerche su istituzioni psichiatriche raccogliendo disegni, testi e fotografie provenienti dall'archivio di una clinica dell'Est, costituenti – nei primissimi anni Sessanta – il nucleo iniziale della sua collezione formata da più di 2000 lavori. Una raccolta che sembra l'estensione del suo metodo di lavoro basato su un processo di appropriazione e accumulazione manifestatosi già con l'utilizzo di opere di altri artisti (riproduzioni di Rembrandt, Van Gogh e Artaud) o delle proprie fotografie adoperate come base per le sue intense e sofferte sovrapposizioni pittoriche. Rainer, che si è sviluppato come artista negli anni Sessanta in un contesto storico e culturale che sollecitava e proponeva azioni di rottura degli schemi e l'incontro tra mondi ed esperienze differenti, si dedicò anima e corpo a diverse pratiche di ricerca umana e culturale, alcol e droga compresi. Nel 1961 al Musée Cantonal des Beaux Arts di Losanna fu affascinato dall'opera di Louis Soutter, un artista schizofrenico che dipingeva opere intense con le dita. Questa visione dette inizio alle personali sovrapposizioni sulle opere di Soutter, Zanetti e Schröder-Sonnenstern da lui chiamate "Omaggi all'Art Brut". Nel 1993 fu invitato, insieme ad altri artisti, dallo psichiatra Leo Navratil per condurre attività con i pazienti del Gugging, ospedale psichiatrico nei dintorni di Vienna in Austria. Lì Rainer, lavorando a quattro mani con gli artisti internati Oswald Tschirtner, Heinrich Reisenbauer, Franz Kernbeis e August Walla – sotto l'attenta supervisione dello psichiatra – contribuì a costruire una comunicazione tra Arte Contempo-

rana e Art Brut. Tale lavoro fu reso pubblico con la mostra *Miteinander-Gegeneinander (Insieme - L'uno di fronte all'altro)* del 1994.

Ora Rainer ha in Austria, a Baden, un museo dedicato¹⁰ e il Gugging è considerato uno dei centri di Art Brut più importanti d'Europa attrezzato di: Atelier; Museo per la collezione permanente; Galleria dedicata alle mostre temporanee e alla vendita delle opere; ristorante e la Haus der Kunstler (Casa degli artisti) che dal 1981 è la residenza ufficiale degli autori che hanno ottenuto pubblico riconoscimento per la qualità del loro lavoro¹¹.

Altri artisti hanno dato vita a realtà ancora oggi significative e vitali come Michele Munno che, in collaborazione con lo psichiatra Michele Foresti, il grafico Luciano Ferro e la storica dell'arte Bianca Tosatti, ha contribuito nel 1996 alla nascita dell'atelier "Adriano e Michele".¹² Dice Munno: «Il mio ruolo consiste nella testimonianza e nella dimostrazione, contro ogni tentazione di schematismo didattico. Non credo si debba insegnare nulla, piuttosto sostenere e incoraggiare la volontà di lavorare»¹³.

Sullo stesso filone dallo spirito basagliano si pone Riccardo Bargellini, pittore e visual designer, fondatore con la psichiatra Ivana Bianco, nel 1999, dell'atelier "Blu Cammello", a Livorno¹⁴.

Un'importante e attuale esperienza di congiunzione e dialogo, a diversi livelli, con il sistema dell'arte contemporanea è quella di Cesare Pietroiusti, artista e psichiatra, teorico delle pratiche artistiche condivise¹⁵, ideatore e anima attiva del Museo dell'Arte Italiana in Esilio¹⁶ e di altre esperienze che guardano all'alterità umana, sociale e culturale, attraverso l'arte concepita come possibilità aperta.

¹⁰ www.arnulf-rainer-museum.at.

¹¹ www.gugging.org.

¹² www.atelieradrianoemichele.it

¹³ Maranzano T., Vincenti G. (2003), "Adriano e Michele", in Tosatti B. (a cura di), *Outsider Art in Italia. Arte Irregolare nei luoghi della cura*, catalogo della mostra, Finarte-Semenzato, 16-19 maggio 2003, Milano, Skira, Milano, p. 62.

¹⁴ <http://www.atelierblucammello.org>.

¹⁵ Primo Seminario quadrimestrale di Ricerca e Formazione, Fondazione Baruchello, Roma, a cura di Carla Subrizi, tenuto da Emilio Fantin e Cesare Pietroiusti. Inserto speciale di *Press release*, Inserto n. 25, aprile 2004.

¹⁶ Pietroiusti C., Meo A., Pellegrini M., Ricco D. (2011), "Il Museo dell'arte italiana in esilio", in Garcia D. (a cura di), *L'inadeguato Lo inadecuada The inadequate*, Sternberg Press, Berlin - New York, p. 25. Libro legato all'opera di Dora Garcia, padiglione spagnolo, 54 Biennale di Venezia. Cfr. nota 12.

L'esperienza torinese con la disabilità

A Torino, da circa trent'anni, è in corso una trasformazione che va nella direzione dell'intreccio dei punti di vista e della ricerca di occasioni di dialogo fra realtà umane, culturali, sociali ed istituzionali differenti. Uno svolgimento che ha toccato diversi settori dell'arte pubblica, compresi i servizi rivolti alle persone con disabilità e la psichiatria.

Verso la metà degli anni Settanta tali servizi erano pronti a cambiare assetto e direzione e vi operavano anche artisti che, come Piero Gilardi, avevano scelto di agire la relazione tra arte e vita nei collettivi urbani e nei servizi psichiatrici e socio-assistenziali. Gilardi fu anche tra i miei esaminatori nell'unico concorso pubblico per tre posti (ad oggi) che richiedeva competenze artistiche agli operatori da destinare a persone con deficit intellettivi o psichici. Come me furono assunti, ma con altri criteri e sempre a tempo indeterminato, numerosi educatori, anche loro appena più che ventenni. Ciò provocò l'irrompere di una forte energia, operativa e ideativa, talvolta anche un po' confusa ma autorizzata ad esprimersi. Purtroppo oggi le nuove generazioni di precari non hanno questa garanzia e questo, credo, rappresenti sia un declino sociale sia una mancata opportunità di rinnovamento.

Chi ha avviato le attività espressive nei servizi per persone con disabilità è Giustino Caposciutti: «Nel 1975 fresco di Accademia [...] chiesi di poter andare presso il CLPS di Corso Toscana ove avevo saputo c'era la possibilità di fare delle esperienze artistiche. Fu così che fui subito accontentato (non tanta gente, anzi nessuno che avesse già un lavoro di qualche tipo, chiedeva a quei tempi di andare a lavorare con i "subnormali" come venivano chiamati i diversamente abili) e mi ritrovai in una specie di "inferno". Il CLPS (Centro di Lavoro Protetto Specializzato) accoglieva in orario diurno 180 utenti con handicap intellettivi di tutti i tipi e gravità [...]. L'ergoterapia, terapia del lavoro, era il metodo pedagogico utilizzato. Ogni squadra infatti era intenta ad assemblare manufatti per l'industria, si andava dalle penne biro, ai fanalini e freni per auto, al montaggio di scatole di cartone, ecc. Il tutto avveniva in una atmosfera irrealistica, ove ognuno cercava di difendere se stesso, a partire dagli istruttori che in numero davvero esiguo rispetto agli utenti ricorrevano spesso a metodi di contenimento e disciplinari molto discutibili. Cominciai a fare dipingere i ragazzi, soprattutto quelli che non erano in grado di lavorare e stavano a guardare, a far niente o a disturbare. Facendoli dipingere, mi resi subito conto che avevo di fronte delle persone artisticamente incredibili, perché avevano una carica, una necessità di comunicare, che io non avevo mai visto prima d'allora. Sicuramente, dal punto di vista tecnico, avevano delle difficoltà, ma la necessità di comunicare, di gridare qualcosa di importante e di urgente, li rendeva unici. Da quel momento mi appassionai alla loro arte. Qualche mese più tardi arrivò Tea Taramino e cominciammo a lavorare e a fantasticare un

percorso, che era soltanto un sogno, a quei tempi. E così, poco a poco, succedevano tante cose, formammo anche un gruppo di utenti, che erano tutti appassionati alla pittura, e cominciammo così a consentire loro di fare quello che desideravano: dipingere. Incorniciavamo i loro lavori e li appendevamo nei corridoi del centro, perché dandogli una veste da quadro erano molto più accettati, anche dagli altri educatori, perché fino a quel momento, la prassi era che tutti i disegni belli e brutti, prima o poi, finivano nella spazzatura. Il sogno cominciò ad essere quello di fare una mostra [...] »¹⁷.

E da lì in poi i tentativi, riusciti e non, non si contano. Conta soprattutto il processo che si è innescato e che continua con gli attuali sviluppi progettuali che, tra le varie cose, mi vedono partecipe del progetto *L'arte di fare la differenza*¹⁸ condotto da giovani curatori e antropologi. Conta la rete che si è costituita fra persone, servizi alla persona e istituzioni, artisti, critici e storici che credono nella qualità dei nostri autori irregolari, nella validità dei laboratori e soprattutto nei progetti di condivisione e scambio di saperi che proponiamo¹⁹.

I primi passi furono il perfezionamento qualitativo delle attività di laboratorio e la ricerca di nuove modalità educative interculturali che potremmo far crescere e articolare anche grazie al contributo costante di artisti come Angelo Garoglio e Mauro Biffaro con il quale, ancora oggi, condividiamo alcune progettualità. Biffaro – divenuto, in seguito, consulente o responsabile per i Dipartimenti Educazione di alcuni musei di Arte Contemporanea – si fece tramite per imbastire le prime produttive relazioni tra noi e queste

¹⁷ Caposciutti G. (2004), “Storia di un percorso di conquiste attraverso l’arte”, in Gilardi P., Taramino T. (a cura di), *Arte Plurale. Arte, educazione, terapia, abilità disabilità: uno scambio attivo?*, Atti del convegno del 13 settembre, Città di Torino, Torino. Consultabili sul sito www.comune.torino.it/pass/arteplurale.

¹⁸ www.artedifferenza.it.

¹⁹ Hanno partecipato e/o sostengono questi percorsi numerosi educatori e operatori, responsabili museali, funzionari, insegnanti, critici, studenti, artisti e registi, italiani o stranieri tra i quali: Hiroaki Asahara, Massimo Balia, Flavia Barbaro, Evgen Bavcar, Ennio Bertrand, AnnaMaria Bidoia, Roberta Billè, Valentina Bonomonte, Maria Luisa Boscolo, Miriam Boscolo, Orietta Brombin, Giovanni Callegari, Giuseppe Calopresti, Romano Campagnoli, Tegi Canfari, Francesco Casorati, Lucia Caprioglio, Manuele Cerutti, Chen Li, Maria Grazia Chieppi, Fulvio Colangelo, Andrea Cordero, Giovanni Cordero, Rebecca De Marchi, Giancarlo Dellosta, Enrico De Paris, Lidia Del Zoppo, Marienzo Ferrero, Francesco Fratta, Maria Teresa Frizzarin, Liana Galeotti Mazzoleni, Piero Gilardi, Eugenio Gili, Vincenzo Gioanola, Daniela Grande, Giorgio Griffa, Patrizia Grosso, Chiara Gorzegno, Victor Kastelic, Sabina Lessmann, Margherita Levo Rosenberg, Katia Lombardi, Brunella Manzardo, Simone Martinetto, Bartolomeo Migliore, Valeria Minucciani, Angelo Mistrangelo, Gabriella Moltoni, Lilli Morgando, Lisa Parola e Luisa Perlo di a.titolo, Mario Petriccione, Cesare Pietrojusti, Anna Pironti, Angela Robert, Benedetta Roggeri, Luciana Rossetti, Marilde Rossi, Carlo Rubilotto, Simone Sandretti, Elena Saraceno, Alma Sottile, Saverio Todaro, Elena Stradiotto, Bianca Tosatti, Rosa Varvello, Patrizia Ventresca.

istituzioni culturali²⁰. Altre vitali relazioni, in via di sviluppo dal 1994, sono quelle con insegnanti e studenti dei Licei Artistici, dell'Accademia delle Belle Arti e della Facoltà di Architettura di Torino.

Le attività, dunque, si articolarono e diversificarono. Caposciutti si dedicò prevalentemente ai contatti con l'esterno e all'organizzazione di mostre, noi alle attività espressive e di collaborazione con altri atelier, attività svolte nel pieno rispetto e sostegno delle singole personalità dei partecipanti. In questo modo abbiamo scoperto alcuni autori singolari come Primo Mazzon, Girolamo Della Malva, Luca Romano e i più recenti Ernesto Leveque, Francesco Rusinà, Alberto De Luca, Mauro Marchese e Giuseppe Iurmanò, Salvatore Moffa. Pochi esempi fra i molti.

Con le politiche cittadine di decentramento dei servizi, nel 1982, potei avviare il laboratorio *La Galleria*, Circoscrizione 8, che con il tempo è divenuto sede della collezione storica cittadina di Arte Irregolare e centrale operativa di *Arte Plurale* (anche in relazione al pensionamento di Caposciutti nel 1993 dal quale ho ereditato la parte legata all'organizzazione di eventi)²¹. Giustino non ci ha mai abbandonati continuando a proporre esperienze di Arte Partecipata come *TESSEREXESSERE* o *Filo Arx eventi corali*, un evento corale in grado di coinvolgere contemporaneamente centinaia di persone²².

Gli ormai numerosi partecipanti ai nostri progetti provengono da diverse realtà nazionali e internazionali con interessanti effetti sullo scambio di pratiche e contenuti che si arricchisce progressivamente di nuovi punti di vista.

²⁰ Castello di Rivoli, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e Cesac di Caraglio. Relazioni accresciute con i contributi di: GAM/Fondazione Torino Musei; PAV/Parco Arte Vivente; Fondazione Merz; Cittadellarte, Fondazione Pistoletto, Biella; Casa Cavassa di Saluzzo; Museattivo delle Forme Inconsapevoli "Claudio Costa" di Genova e Kunstmuseum di Bonn, per citarne alcuni.

²¹ *Arte Plurale* inizia come "L'ho Dipinto con..." nel 1993 e cambia nome nel 2004 come riconoscimento della pluralità delle figure coinvolte e dei linguaggi adoperati. Si veda il sito istituzionale: www.comune.torino.it/pass/artepurale.

²² www.filoarx.it.

Pratiche artistiche partecipate a Torino tra 1993 e 2012: una linea

di Erika Cristina

Introduzione

La ricerca che segue costituisce il primo tentativo di sistematizzare i dati relativi alla produzione artistica di tipo relazionale/partecipativo sviluppata a Torino nell'ultimo ventennio.

Si è scelto di delimitare temporalmente la ricerca dai primi anni Novanta del secolo scorso¹ ad oggi per due motivi: in primo luogo è sembrato opportuno circoscrivere l'attenzione ad una stagione omogenea della produzione artistica locale che appare sì frastagliata e poliedrica al suo interno, ma comunque guidata da comuni intenti di miglioramento/mutamento della partecipazione del pubblico e della cittadinanza al processo creativo, della fruizione dell'opera d'arte e dell'organizzazione di parte del tessuto sociale intorno a queste stesse pratiche. In secondo luogo, è risultato più agevole recuperare una documentazione coerente e, per quanto possibile, completa riguardo a un periodo circoscritto (per la maggior parte del quale i risultati sono anche diffusi tramite il *web*), durante il quale si assiste ad un intervento sempre più costante e mirato delle istituzioni cittadine, delle fondazioni bancarie e delle nuove realtà associative e cooperative attive sul territorio².

La scelta di analizzare esclusivamente i progetti torinesi ha permesso di scegliere i progetti campione a partire da un ventaglio molto variegato ma

¹ La precisazione è necessaria perché non vengono qui considerate le esperienze artistiche dagli anni Sessanta agli anni Ottanta che contribuiscono enormemente alla nascita e allo sviluppo delle pratiche partecipative, quali ad esempio Land art, Art in Nature, Arte processuale.

² Rispetto al sistema scaturito durante gli anni Sessanta, quando erano galleristi, collezionisti e artisti a creare «un *milieu* particolarmente propulsivo e attrattivo grazie alla loro attività e alla capacità di stabilire solide relazioni internazionali», cfr. Bertolino G., Comisso F., Parola L. (2004), «Le ragioni della ricerca», in Torino Internazionale (a cura di), *Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale: prospettive di crescita per la città e l'area metropolitana*, Torino internazionale, Torino, p. 4. Consultabile online: http://images.torino-internazionale.org/f/Editoria/Ar/Arte_To.pdf.

comunque coerente³ ed è funzionale nell'ottica di una più precisa ricostruzione delle esperienze partecipative cittadine⁴.

Pratiche partecipate: motivazioni e dinamiche

Lo studio ha preso in considerazione le pubblicazioni di settore e le testimonianze relative alle esperienze progettuali, creative e curatoriali che possono rientrare, integralmente o in maniera tangente, nel campo dell'arte partecipativa e relazionale. Sono stati utilizzati sia cataloghi cartacei (principalmente quello della Biblioteca d'Arte della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino - GAM), sia siti *web* e risorse *online*.

Partendo da alcune parole chiave⁵, utilizzate in seguito anche come *tag* di soggettazione, si è proceduto raccogliendo dati relativi a progetti, eventi ed esposizioni torinesi svoltesi nel periodo in questione. In questa fase è emersa l'esigenza di ampliare il campo di indagine alle esperienze di rivalutazione urbana e alle riflessioni/azioni sul mondo globale, che con forza si impongono all'attenzione nell'approcciarsi alle pratiche artistiche condivise. È ormai evidente, infatti, tanto alla critica quanto al pubblico generico, che buona parte della produzione artistica contemporanea si intreccia profondamente con la sfera pubblica generando «interesse per la qualità degli spazi urbani, la sostenibilità delle produzioni e del consumo, la domanda di giustizia sociale, istituzioni trasparenti e servizi diffusi [...]»⁶ e proponendo di modificare radicalmente «la tutela della memoria condivisa, i negoziati relativi all'identità culturale, le risorse di progettazione storica e sociale di una comunità e degli individui al suo interno, l'analisi dei modelli culturali, le pratiche di scrittura, i “comuni” del diritto, della parola e dell'immaginazione»⁷. A Torino i progetti curatoriali riflettono costantemente sulla nuova identità cittadina che, dagli anni Novanta ad oggi, viene pensata non solo dunque dagli attori politici e produttivi, ma anche dai pro-

³ Le schede allegate, poste in calce al contributo, relative ai progetti selezionati intendono fornire una visualizzazione riassuntiva dei dati raccolti per ciascuna pratica, costituendo un punto di partenza per eventuali approfondimenti relativi alla programmazione culturale sul territorio e per un'azione di monitoraggio di buone pratiche.

⁴ La ricerca andrebbe ampliata raccogliendo informazioni sulle iniziative artistiche, anche di minor respiro, proposte negli anni da studi artistici, spazi formativi non istituzionali e gallerie.

⁵ Le parole chiave (Arte relazionale, Arte partecipata, Arte processuale, Bioarte, Arte del vivente, Arte pubblica) sono state selezionate facendo riferimento a Bourriaud N. (2010), *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano.

⁶ Dantini M. (2012), *Arte contemporanea, ecologia e sfera pubblica. Scritti scelti (2007-2011)*, Aracne, Roma, p. IV.

⁷ Ibidem.

tagonisti del sistema artistico, «con l'obiettivo di ricostruirsi un ruolo nello scenario nazionale e internazionale e proporsi come una delle capitali regionali d'Europa»⁸, (ri)conoscendo un ruolo di primo piano all'arte contemporanea.

Sono state dunque schedate inizialmente le esperienze che si sono distinte per durata, risultati e ricaduta pubblica sul territorio cittadino, nella consapevolezza che «l'attuale enfasi sul carattere partecipativo di molti progetti artistici, se non accompagnata da un'adeguata riflessione su politiche autoriali e processi, trasforma la partecipazione stessa in mera strategia di consenso»⁹. È risultato quanto mai utile a questo punto da un lato confrontare queste evidenze creative cercando il filo rosso che le ha rese possibili e le ha (spesso) messe in connessione, dall'altro analizzarne le caratteristiche in modo da sottolinearne di volta in volta il valore specifico¹⁰. La forma progettuale e la pratica curatoriale hanno costituito i fattori di scelta prevalente, nel caso in cui si trattasse effettivamente di attività finalizzate a creare percorsi artistici innovativi e accessibili e a realizzare servizi rispondenti a obiettivi specifici pre-determinati (in un'ottica quindi di continuità e possibile reiterazione dei risultati).

Sulla base dei dati sistematizzati sono state identificate delle macro-categorie¹¹ che riuscissero ad inquadrare e descrivere sinteticamente le diverse strutture dei progetti: sono state evidenziate le collaborazioni e le forze in campo in modo da rendere evidente il grado di integrazione territoriale, sottolineare le interazioni scaturite e, in ultima analisi, costituire un primo strumento di consultazione. Il materiale raccolto per l'arco di tempo tra il 1993 e il 2012 è stato in seguito selezionato: sono stati qui presi in esame dieci progetti.

Una prima analisi ha evidenziato una situazione di centralità dell'esperienza progettuale formativa, la quale si è concentrata in tre principali ambiti di azione (ricollegandosi agli orientamenti che guidano la programmazione culturale cittadina): la valorizzazione della creatività come strumento privilegiato e allo stesso tempo obiettivo della pratica partecipativa, l'impegno condiviso nella produzione di opere d'arte pubblica e la

⁸ Rosso E. (2004), "Torino. Il Piano strategico come strumento di governance urbana e promozione territoriale", in Gastaldi F., Fedeli V. (a cura di), *Pratiche strategiche di pianificazione. Riflessione a partire da nuovi spazi urbani in costruzione*, FrancoAngeli, Milano, p. 1.

⁹ Dantini M. (2012), *op. cit.*

¹⁰ Molti progetti pilota, di minori dimensioni o conclusi senza aver generato stimoli e riflessioni successive (o che non hanno lasciato testimonianze consultabili), così come le esperienze circoscritte di singoli individui o di azioni autoconclusive sono stati di necessità esclusi da questa sistematizzazione.

¹¹ Durata/Programmazione, Luoghi, Staff, Destinatari/Attori di Progetto, Collaborazioni, Strumenti/Attività, Obiettivi, Tematiche/Tag, Link.

scelta di diverse tipologie di destinatari e utenti quali interlocutori e attori delle iniziative.

Inoltre, nel corso degli anni si assiste al progressivo ampliamento e alla diversificazione dell'offerta culturale, mentre parallelamente cresce il coinvolgimento delle istituzioni sul territorio: a una maggior condivisione di intenti con quelle pubbliche si affianca una forte interazione con quelle museali, nella prospettiva di uno sforzo comune per lo sviluppo di un fare artistico indirizzato a migliorare la qualità della vita e per la promozione di pratiche inclusive che possano essere diffuse e replicate insieme ai relativi modelli sperimentati.

Schede dei progetti

Arte Plurale

Durata / programmazione – Dal 1993. Cadenza biennale o triennale.

Luoghi – Torino.

Staff – Nasce come “*L’ho dipinto con...*” nel 1992 nei laboratori artistici dell’UNITRE (Università della Terza Età), si estende ai laboratori per disabili della Provincia e del Comune di Torino a partire dal 1993, grazie al particolare impegno del laboratorio “La Galleria”, della Circoscrizione 8, Città di Torino - Divisione Servizi Sociali e Rapporti con le Aziende Sanitarie, Settore Disabili. Da un’idea di Giuseppe A. Campra, psicoterapeuta e Fondatore UNITRE. I promotori storici: Gianfranco Billotti, Vice Presidente dell’UNITRE; Giovanni Callegari e Alma Sottile, Ideatore - Coordinatore e Segretaria del Progetto Teatro & Altro del Comune e della Provincia di Torino; gli artisti Giustino Caposciutti e Tea Taramino. Curatrice: Tea Taramino.

Destinatari / attori di progetto – Artisti, insegnanti, studenti, educatori e persone in situazione di disabilità o disagio psichico.

Collaborazioni – Città di Torino: Divisione Servizi Culturali, Settore Arti Contemporanee, Divisione Servizi Educativi, Settore Sostegno Obbligo Scolastico, ITER / Istituzione per un’Educazione Responsabile di Torino, Circoscrizione 8; Regione Piemonte: Cultura, Patrimonio Linguistico e Minoranze Linguistiche, Politiche Giovanili, Museo Regionale di Scienze Naturali, Welfare, lavoro, immigrazione, emigrazione, cooperazione sociale, programmazione socio-sanitaria; Provincia di Torino: Cultura, Turismo, Edilizia scolastica e patrimonio, Istruzione, Politiche Attive di Cittadinanza, Diritti Sociali e Parità.

Strumenti / attività – Progettazione e realizzazione condivisa di opere d'arte. I luoghi sono gli atelier dei centri diurni, delle comunità o dei luoghi di cura, la scuola, gli studi degli artisti, gli spazi dei servizi educativi museali ed ecomuseali. Convegni su arte, educazione, terapia, abilità e disabilità.

Obiettivi – Costruzione di rapporti con artisti professionisti e istituzioni artistiche di riconoscimento nazionale ed internazionale. Incontro tra intenzionalità e saperi: il sapere dell'esperto e quello della persona con disabilità con la collaborazione e l'assistenza competente del personale dei servizi in cui si svolgono i lavori.

Tematiche / tag – Arte relazionale, Arte processuale.

Link – www.comune.torino.it/pass/php/4/arteplurale.php?pag=43897

MAU (Museo d'Arte Urbana)

Durata / programmazione – Dal 1995.

Luoghi – Torino (quartiere Borgo Vecchio Campidoglio).

Staff – Comitato di **Riqualificazione** Urbana. Presidente: Edoardo Di Mauro, Curatore: Giovanni Sanna.

Destinatari / attori di progetto – Salvatore Astore, Enrico De Paris, Sergio Ragalzi, Angelo Barile, Theo Gallino, Antonio Mascia, Claudia Tamburelli, Santo Leonardo, Giorgio Ramella, Roberta Fanti, Daniela Dalmasso, Vittorio Valente, Andrea Massaioli, Antenore Rovesti, Bruno Sacchetto, Alessandro Gioiello, Gianluca Nibbi, Alessandro Rivoir, Matteo Ceccarelli, Marco Bailone, Paola Risoli, Pasquale Filannino, Fathi Hassan, Gaetano Grillo, Antonio Carena, Amar, Monica Carocci, Gianni Gianasso, Vito Navolio, Gianluca Scarano, Silvio Porzionato, Alberto Bongini, Style Orange.

Collaborazioni – Carta Musei della Regione Piemonte; IV Circoscrizione; Progetto FaciliTo Campidoglio (promosso dal Settore Fondi Strutturali e Sviluppo Economico del Comune di Torino); Centro Commerciale Artigianale Naturale Campidoglio; Accademia Albertina delle Belle Arti; Contemporary Arts Torino Piemonte; Palazzo Bricherasio, IED Istituto Europeo di Design.

Strumenti / attività – Opere murarie, installazioni (Galleria Campidoglio). Coinvolgimento nell'iniziativa di giovani artisti emergenti selezionati tra gli allievi dell'Accademia Albertina.

Obiettivi – “Insediamento artistico permanente all'aperto collocato all'interno di un grande centro metropolitano, con in più il valore aggiunto di essere iniziativa partita non dall'alto ma dalla base, complice il

consenso ed il contributo fondamentale degli abitanti” (www.museoartebana.it/eng/storia.html).

Tematiche / tag – Arte urbana, Arte pubblica.

Link – www.museoartebana.it/

MurArte

Durata / programmazione – Dal 1999.

Luoghi – Torino.

Staff – Città di Torino, Settore Politiche Giovanili, Ufficio Creatività e Autonomia.

Destinatari / attori di progetto – Realtà artistico-giovanili, cittadini.

Collaborazioni – ATC Torino, Città di Torino, Settore Arredo Urbano, Fondazione ContradaTorino onlus, Biennale Democrazia - Per la Legalità 2012.

Strumenti / attività – Murales. Promozione di una rete di città che, condividendo il progetto MurArte, possano sviluppare collaborazioni e scambi di esperienze. Bando Picturin 2010 all'interno del programma Torino Capitale Europea dei Giovani.

Obiettivi – Affrontare due diverse tematiche urbane: l'esigenza di agire nel riconoscere alcune realtà artistico-giovanili spesso sconosciute e clandestine ma che nascondono una forte potenzialità creativa e la necessità di attivare nuove iniziative a basso costo per combattere il degrado fisico di alcune parti della nostra città migliorandone la percezione. Avvicinare i giovani alle istituzioni.

Tematiche / tag – Arte pubblica, Arte urbana.

Link – www.comune.torino.it/infogio/murarte/index.htm
<https://picasaweb.google.com/murarte.to?fgl=true&pli=1>

Nuovi Committenti

Durata / programmazione – Dal 2001.

Luoghi – Torino (quartiere Mirafiori Nord).

Staff – Associazione *no profit* a.titolo. Progetto inserito nel Programma di Iniziativa Comunitaria Urban 2 della Città di Torino.

Destinatari / attori di progetto – Massimo Bartolini; Lucy Orta; Stefano Arienti; Claudia Losi.

Collaborazioni – Progetto finanziato da Urban 2 (Unione Europea, Ministero delle Infrastrutture, Regione Piemonte, Città di Torino); Fondazione Adriano Olivetti (Roma); Compagnia di San Paolo; Fondazione CRT di Torino.

Obiettivi – Attivare o recepire una domanda d'arte, di qualità della vita, di integrazione sociale o di recupero urbano.

Strumenti / attività – Produzione partecipata di opere d'arte urbana. Il video sul processo di mediazione *Come una barca in un prato* è stato presentato alla X Mostra Internazionale di Architettura Biennale di Venezia.

Tematiche / tag – Arte pubblica, Arte urbana, Coautorialità.

Link – www.atitolo.it/ITA/2_1nuovic.htm
www.atitolo.it/ITA/2_1_1torino.htm
www.comune.torino.it/urban2/progetto.html

PAV (Parco Arte Vivente – Centro Arte Contemporanea Torino)

Durata / programmazione – Associazione Culturale Parco Arte Vivente dal 2002. Apertura Parco nel 2008.

Luoghi – Torino.

Staff Art program – Diretto da Piero Gilardi e curato da Claudio Cravero.

Destinatari / attori di progetto – Artisti, cittadini.

Collaborazioni – Città di Torino, Fondazione Torino Musei, Amiat, Compagnia di San Paolo, Fondazione CRT, Regione Piemonte, Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT, Zonarte, Resò, Contemporary Art Torino Piemonte, Circoscrizione 9, Ecomuseo Urbano di Torino, Provincia di Torino, Fondazione per le Biotecnologie.

Strumenti/ attività – “Disposizione progettuale e promozionale; indagine, ricerca ed elaborazione teorica sulla problematica dei parchi d'arte contemporanea quali “musei interattivi nella natura”. Affiancamento agli artisti nel loro processo creativo e realizzativo, accompagnamento del pubblico nella sperimentazione delle risorse creative del medium “vivente” e nella comprensione degli apparati cognitivi necessari a interpretare la natura nelle sue forme e nei suoi codici” (<http://www.parcoartevivente.it/pav/index.php?id=337>).

Obiettivi – Promuovere la creazione e lo sviluppo di istituzioni artistiche dedicate alla specifica tematica del rapporto tra arte e natura in “una intrinseca e dinamica azione sociale per l'ampliamento di campo della creatività, oltre i suoi confini canonici, e per il radicamento della co-

scienza e della responsabilità ecologica” (www.parcoartevivente.it/pav/index.php?id=337).

Tematiche / TAG – Bioarte, Arte del vivente, Arte pubblica.

Link – www.parcoartevivente.it/
www.centrostudiopierogilardi.org/

Eco e Narciso

Durata / programmazione – Dal 2003.

Luoghi – Torino e provincia, musei e ecomusei.

Staff – Rebecca De Marchi, Sergio Risaliti, Pierangelo Cavanna, Dario Voltolini, Daniela Cascella, Stefano Mirti, Elena Volpato.

Destinatari / attori di progetto – Artisti del Laboratorio Artistico Permanente: Cesare Pietroiusti, Simona Denicolai & Ivo Provoost (Città di Carmagnola), Enzo Umbaca, Marco Vaglieri (Comune di Forno Canavese), Sandrine Nicoletta (Comune di Nole), Marco De Luca (Comune di Settimo Rottaro).

Collaborazioni – Progetto promosso dalla Provincia di Torino. Servizio Programmazione Beni e Attività Culturali “progetto Cultura Materiale” In collaborazione con gli ecomusei e i musei della rete del “progetto Cultura Materiale” e con Fiera Internazionale del Libro di Torino e Scuola Holden (Eco e Narciso/ Letteratura 2005); Torino World Design Capital (Eco e Narciso/ Design 2007-2008); Fondazione Torino Musei. (Eco e Narciso/ Video 2010).

Strumenti / attività – Laboratori artistici/ paesaggistici, workshop, conferenze.

Obiettivi – Sviluppo di 30 ecomusei, intesi come strumento di ricerca identitaria che sta alla base delle pratiche di sviluppo sostenibile, valorizzati in una rete.

Tematiche / tag – Arte urbana, Arte pubblica.

Link – www.provincia.torino.gov.it/culturamateriale/en/econarciso/

Ars Captiva. Percorsi di liberazione creativa

Durata / programmazione – Dal 2007.

Luoghi – Torino, Licei Artistici, Ex Carceri Le Nuove .

Staff – Comitato CREO (attivo dal 2006): Paolo Lizzi presidente, Rosalba Tubere vicepresidente, Luigi Ratclif presidente del comitato scientifico,

Andrea Cordero e Maria Teresa Roberto direzione artistica, Paolo Facelli direzione organizzativa, Valentina Baudino, Willy Beck, Andrea Cordero, Germana Celoria, Antonella Martina, Luigi Ratclif, Maria Teresa Roberto, Claudio Zoccola comitato artistico.

Destinatari / attori di progetto – Studenti liceali: Primo Liceo Artistico, Liceo Artistico Renato Cottini, Istituto d'Arte Aldo Passoni, Albe Steiner i.p.s., Istituto Alberghiero Colombatto, Istituto Boselli. All'edizione 2009 hanno collaborato Istituto statale d'arte Benedetto Alfieri – Asti, Liceo artistico statale Giuseppe e Quintino, Sella – Biella, Liceo artistico statale Ego Bianchi – Cuneo.

Collaborazioni – Regione Piemonte, Provincia di Torino, Città di Torino – Assessorato alla Cultura e Settore Politiche Giovanili, Circoscrizione 3, Banca Intesa San Paolo. Accademia Albertina di Belle Arti, Contemporary Torino Arts Piemonte, Biennale Democrazia, Comitato Torino 150, CIE Piemonte, TS Tecnosistemi, Art in Town, Fondazione Pistoletto, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino World Capital Design, Torino Youth European Capital.

Strumenti / attività – Attività formative, collaborazioni con artisti, visite guidate, laboratori. I giovani artisti si confrontano con spazi e scenografie di forte impatto storico e architettonico attraverso mezzi espressivi eterogenei.

Obiettivi – Scoperta di tematiche relative al carcere e alla detenzione, riflessione sugli aspetti della reclusione, percorso di liberazione creativa che passa attraverso la promozione delle nuove voci dell'arte contemporanea.

Tematiche / tag – Arte partecipata, Arte relazionale.

Link – www.arscaptiva.it/

www.accademialbertina.torino.it/stamp.ars.capt.htm

Diogene Bivacco Urbano

Durata / programmazione – Dal 2007.

Luoghi – Torino (Borgo Rossini); Tram Diogene in Corso Regio Parco angolo Corso Verona.

Staff – Alis/Filliol (Davide Gennarino e Andrea Respino), Franco Ariaudo, Ludovica Carbotta, Andrea Caretto/Raffaella Spagna, Manuele Cerutti, Sara Enrico, Luca Luciano, Laura Pugno, Monica Taverniti, Cosimo Veneziano. Per la didattica: Mauro Biffaro, Raffaella Giorcelli e Alessandro Allera.

Destinatari / attori di progetto – Giorgio Andreotta Calò e Mario Tomè; Pak Sheung Chuen; Nico Dockx, Pol Matthé, Helena Sidiropoulos, Jochem Vanden Ecker; Luca Bertolo; Graham Hudson.

Collaborazioni – Compagnia di San Paolo; Arte Giovane; Città di Torino; GAI-Associazione Circuito Giovani Artisti Italiani; GTT Gruppo Torinese Trasporti, Radio Papesse.

Strumenti / attività – Laboratori e workshop per le scuole dell'infanzia, primarie e secondarie, residenze internazionali di artisti (Bivacco Urbano).

Obiettivi – Coinvolgimento del territorio e dei cittadini, attività didattica, produzione artistica, scambio e mobilità degli artisti.

Tematiche / tag – Arte pubblica, Arte urbana.

Link – www.progettodiogene.eu/

Situa.To/ Your city

Durata / programmazione – 2010 - Your Time - Turin 2010 European Youth Capital.

Luoghi – Torino.

Staff – a.titolo (Francesca Comisso, Lisa Parola e Luisa Perlo), Andrea Bellini, Maurizio Cilli.

Destinatari / attori di progetto – Giovani fra i 22 e i 29 anni, selezionati attraverso bando.

Collaborazioni – Regione Piemonte, Direzione Cultura, Città di Torino, Compagnia di San Paolo.

Strumenti / attività – Workshop, laboratori e lezioni tenuti da artisti e architetti con esperienze d'arte pubblica e da esperti di ambito sociale.

Obiettivi – Sperimentare nuove pratiche in risposta ai problemi emergenti delle giovani generazioni, ideare nuovi strumenti per leggere i complessi mutamenti urbani e sociali e realizzare concretamente azioni e progetti d'arte condivisi che sappiano rispondere al desiderio di qualità dello spazio pubblico e ai bisogni di chi lo abita e attraversa.

Tematiche / tag – Arte pubblica.

Link – www.situa.to/web/progetto

Mad Pride

Durata / programmazione – Dal 2012.

Luoghi – Torino.

Staff – Luca Atzori, Luca Poma, Simone Sandretti, Tony la Greca Epaminondas, Lorenzo Peyrani (musicista).

Destinatari / attori di progetto – Pazienti psichiatrici, artisti.

Collaborazioni – Associazione Mentelocale dell'Asl 1.

Strumenti / attività – Mostre, manifestazioni artistiche, teatrali, musicali, aste

Obiettivi – Manifestazione ricorrente per la “difesa dei diritti del pazzo”. Creazione di un’interazione fra la sfera dei “matti” e quella dei “normali”. Le rassegne fanno incontrare gli artisti cosiddetti sani e quelli psichiatrici. Responsabilizzazione degli individui.

Tematiche / tag – Arte relazionale.

Link – <http://madpridesito.jimdo.com/>

Il ruolo del giovane curatore: punti di vista e criticità

di Beatrice Zanelli

«Il fatto di vivere con un'artista per me fu la cosa più importante. La gente diceva: "Tu hai sempre saputo in anticipo quello che stava per accadere...". Non era vero, io frequentavo solo gli studi. Ho imparato l'arte dagli artisti»

Lucy Lippard
intervistata da Hans Ulrich Obrist¹.

Questo breve saggio, per mancanza di bibliografia aggiornata sulla giovane curatela, deriva dalla mia esperienza personale. Non intende essere la conclusione di un pensiero, ma tenta di aprire una serie di problematiche sulle quali riflettere, dalla formazione alla vera e propria attività di un giovane curatore.

La nascita della pratica curatoriale

La pratica curatoriale contemporanea ha le sue radici nella critica d'arte del Settecento e dell'Ottocento, identificata nelle figure di Denis Diderot e Charles Baudelaire², e risulta strettamente connessa al passaggio dalle esposizioni d'arte concepite quali giustapposizioni di opere, alle esibizioni

¹ Obrist H.U. (2011), *Breve storia della curatela*, Postmedia, Milano, p. 187.

² Cfr. Mazzocut-Mis M. (2012), *Entrare nell'opera "I Salons di Diderot"*. *Selezione antologica e analisi critica*, Mondadori, Milano; Baudelaire C. (2004), *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino.

destinate a diventare, per tutto il XX secolo «il *medium* attraverso cui la maggior parte dell'arte viene conosciuta»³.

La figura professionale del curatore, interprete della cultura artistica contemporanea, quale la intendiamo oggi, si afferma comunque solo intorno agli anni Sessanta del secolo scorso, come si evidenzia dalla lettura degli scritti di Hans Ulrich Obrist⁴ che, nella sua *Breve storia della curatela*, ordina e colloca lungo la linea temporale nomi ed eventi che hanno contribuito alla trasformazione non soltanto del ruolo di ideatore di eventi artistici, ma dell'intero sistema dell'arte, come lo intende anche Francesco Poli nel suo *Il sistema dell'arte contemporanea*⁵.

Dal panorama emergono così figure quali Pontus Hultén, Walter Hopps e Harald Szeemann i quali, attraverso le loro esperienze, gettano le basi per il cambiamento sostanziale che negli ultimi cinquant'anni ha interessato la progettazione di mostre d'arte facendo affiorare, sia nel contesto europeo sia in quello americano, sperimentazioni di mostre dal carattere polivalente e multidisciplinare che anticipano correnti curatoriali ancora oggi valide.

Ne sono un esempio le esibizioni curate dal 1977 in poi da Pontus Hultén, allora direttore del Centre George Pompidou, sul tema delle interconnessioni e dei rapporti dell'arte parigina con l'arte di altre capitali mondiali⁶, che preavvisa la ricerca di scambi europei e internazionali che troverà nell'epoca della globalizzazione il suo maggior sviluppo attraverso l'apertura di residenze d'arte che mirano alla creazione di una rete artistica mondiale. Oppure le mostre sbalorditive, anticonformiste, dove tutto è ammesso, concepite per stravolgere il sistema espositivo come *Thirty-six hours*⁷, curata da Walter Hopps a Washington nel 1976, il quale aprì al pubblico spazi vuoti dove vennero esposti i lavori di tutti coloro che passarono alla mostra nell'arco di due giorni e mezzo.

Centrale nella trasformazione della figura del curatore è l'operato di Harald Szeemann, che per primo si presentò quale «creatore di mostre» e, attraverso la sua esperienza a dOCUMENTA e a Berna, fece nascere uno stile definito «caos strutturato». Durante *When attitudes become form: live in your head* sessantanove artisti, europei e statunitensi, selezionati dallo stesso Szeemann, presero il controllo dell'istituzione trasformandola in un vero

³ Greenberg R., Ferguson B.W., Nairne S. (1996), "Introduction", in Greenberg R., Ferguson B.W., Nairne S. (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, p. 2.

⁴ Obrist H.U. (2011), *Breve storia della curatela*, Postmedia, Milano.

⁵ Poli F. (1999), *Il sistema dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari.

⁶ Le mostre furono *Parigi-Berlino*, *Parigi-Mosca*, *Parigi-New York* e *Parigi-Parigi*, cfr. Obrist U.H. (2011), *op. cit.*

⁷ Obrist U.H. (2011), *op. cit.*

e proprio laboratorio⁸. La pratica laboratoriale è un elemento che riappare nella pratica curatoriale contemporanea attraverso l'ideazione di progetti partecipati.

La definizione: il ruolo e la formazione

La storia della curatela, aggiornata da Obrist⁹, ma tutt'ora mancante di uno studio approfondito, descrive la figura professionale del curatore come ibrida, ambigua e contaminata, senza una formazione precisa, spesso scambiata con la figura del critico. Come sottolinea Christophe Cherix «nessuna effettiva metodologia o chiaro lascito è visibile rispetto alla odierna proliferazione di corsi per curatori»¹⁰.

Nel 2006, Andrea Bellini, futuro direttore del Castello di Rivoli¹¹, oltre ad elencare le scuole curatoriali attive nel mondo, sottolinea come, nonostante l'effettivo incremento di enti formativi – i quali rappresentano la soluzione “istituzionale” migliore per accedere al sistema dell'arte attraverso una rete di contatti personali –, l'attività curatoriale si svolga quotidianamente sul campo e come la rapidità di innovazione costringa le varie scuole ad una riflessione continua, non solo sui contenuti, ma anche sulla questione metodologica. Inoltre asserisce che, per quanto riguarda l'ultima generazione di curatori, i più attivi non si sono formati in scuole curatoriali, ma provengono dalle esperienze più disparate.

Non è un caso che Anne d'Harnoncourt, ex direttrice del Philadelphia Museum of Art, intervistata da Obrist, alla richiesta di dare un consiglio ad un giovane curatore risponda: «Credo che il mio consiglio non cambierebbe molto: è osservare e osservare e osservare, e poi osservare di nuovo, perché niente può sostituire l'osservazione... Non sto cercando di essere, in termini duchampiani, “solo retinica”, non è questo che voglio dire. Intendo stare con l'arte - ho sempre pensato che fosse una bellissima frase quella di Gilbert & George, ‘tutto quello che chiediamo è di stare con l'arte’»¹².

Anche la definizione di curatore che si può estrapolare dal programma di “metodologia della curatela”, avviato per il nuovo corso per curatori

⁸ Szeemann H. (a cura di) (1969), *When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information*. Catalogo della mostra, Kunsthalle, Bern.

⁹ Già presa in esame da Scudero D. (2004), *Manuale del curator: teoria e pratica della cura critica*, Gangemi editore, Roma; Scudero D. (2006), *Manuale del curator: tecniche e strumenti, editoria e comunicazione*, Gangemi editore, Roma.

¹⁰ In “Introduzione” in Obrist H.U. (2011), *op. cit.*, p. 6.

¹¹ Bellini A. (2006), *Le scuole curatoriali nel mondo*, «Flash Art on line», 260, ottobre-novembre. www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=26&det=ok

¹² Obrist H.U. (2011), *op. cit.*, p. 5.

CAMPO della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, presenta una figura professionale eclettica, non ben definita, insomma un “tuttofare” dell’arte: «I temi e gli ambiti affrontati includono la mostra temporanea (programmazione, *budget* e *fund-raising*, prestiti, produzione, trasporti e assicurazione, *exhibition design*, allestimento, comunicazione e ufficio stampa); la collezione (acquisizione, conservazione, promozione); le attività per il pubblico (educazione, mediazione culturale d’arte, programmazione di eventi, studi sui visitatori); l’editoria (cataloghi di mostre, pubblicazioni, periodici); l’arte pubblica (committenza, produzione, contesti); il mercato (gallerie, fiere, aste)». Prosegue: «gli studenti faranno esperienza del processo di creazione di una mostra seguendo tutte le fasi [...] misurandosi quindi con i temi della progettazione, produzione, comunicazione ed educazione»¹³.

Non potendo delineare precisamente i compiti del curatore, e tanto meno il suo modello di formazione, si può in ogni caso sottolineare come le sue pratiche si modifichino caso per caso in base alle esigenze espositive, e soprattutto come esistano definizioni precise che distinguono curatori istituzionalizzati, inseriti nell’organico di un ente pubblico, e curatori *freelance* / indipendenti.

Nonostante queste differenze di “etichette” sociali e professionali, che condizionano spesso l’operato del curatore, il suo ruolo non può limitarsi, a parer mio, unicamente alla selezione di opere.

Lo strumento fondamentale di una buona curatela, oltre alla selezione e all’organizzazione di una buona esposizione, resta il dialogo con gli artisti, come viene sottolineato dalle parole di Suzanne Pagé, ex direttrice del Musée d’Art moderne de la ville de Paris: «Quello che propongo è in realtà molto impegnativo. Ci vuole uno sforzo per non dare sfogo alla propria soggettività e lasciare che l’arte stessa sia al centro. Il vero potere, l’unico per cui valga lottare, è il potere dell’arte stessa. Agli artisti dovrebbe essere data la massima libertà di comunicare chiaramente le proprie visioni agli altri, e di superare i limiti. Questo è il mio ruolo, il mio reale potere. Il curatore fa sì che questo accada. Per me il miglior modo per farlo è di essere abbastanza aperti e lucidi da accettare i nuovi mondi che gli artisti rivelano nella loro dimensione più radicale»¹⁴.

Qualche mese fa un amico mi ha fatto notare come la parola “cura” sia legata alla salute di una persona; credo che non vi sia analogia più riuscita, in questo complesso periodo storico per esprimere il bisogno di cure da parte della cultura.

¹³ Dal sito della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo: www.fsrr.org/ita/formazione/campo-corso-per-curatori-fsrr.

¹⁴ Obrist H.U. (2011), *op. cit.*, p. 219.

Nella odierna società consumistica ed effimera, in cui si è abituati a lavorare in fretta e di conseguenza dannosamente, sempre con lo sforzo di dover risolvere i problemi imminenti, seguendo il motto “tutto e subito” (per non dire *gratis*), la capacità di un giovane curatore sta nella visione a lungo termine del suo operato, la bravura nel curare passo-passo la realizzazione di un progetto, dalle fasi preliminari a quelle conclusive, considerando come fondamentale l’obiettivo finale del suo lavoro, quello di contribuire, oltre alla valorizzazione del messaggio artistico, anche alla sua mediazione per un pubblico specializzato e non.

Il contesto torinese contemporaneo e la giovane curatela

Dalle conclusioni di Pier Luigi Sacco e Walter Santagata in *Arte contemporanea a Torino. Rapporto 2010*¹⁵, si scorge uno scenario interessante. Le politiche di *governance* attuate negli ultimi decenni hanno riproposto la città nel ruolo internazionale di capitale dell’arte contemporanea, nonostante appaia evidente, soprattutto al mondo giovanile, che la percezione internazionale risulta frammentaria, per la mancanza di una rete di collaborazione efficace e per la forte valorizzazione di isolate realtà di eccellenza come il Castello di Rivoli o la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, quest’ultima, come abbiamo già visto, impegnata anche nell’aspetto formativo della nuova generazione di curatori.

Nel difficile momento che società ed economia stanno attraversando, si percepisce una propensione ad “accontentarsi” dei risultati raggiunti e tutti gli sforzi sono rivolti a conservare e mantenere lo *status quo*, piuttosto che puntare sul futuro. Non vi è cosa più sbagliata, oggi, in un contesto in cui l’arte contemporanea viene considerata parte dello sviluppo dell’economia creativa. Dalle parole dell’economista Alessia Zorloni emerge che «la competitività [...] si gioca sulle capacità di innovare, di creare le condizioni ideali per ottenere risultati straordinari con risorse ordinarie. Conoscenza, immaginazione e intuito – in una parola creatività – sono oggi le risorse»¹⁶.

¹⁵ Sacco P.L., Santagata W. (a cura di) (2011), *Arte Contemporanea a Torino. Rapporto 2010*, Allemandi & C., Torino. La ricerca ha avuto ampio riscontro sulla stampa e suscitato polemiche perché è stato evidenziato l’aspetto di una città con molte istituzioni dedicate all’arte contemporanea e pochi talenti emergenti e ciò a provocato una forte reazione a catena seguita da articoli e giornate di studio sull’argomento. Cfr. Gioria V. (2012), *La scena artistica torinese: indagine sui giovani artisti a Torino*, tesi specialistica, relatore F. Poli, Università degli Studi di Torino - Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Specialistico in Storia del Patrimonio Archeologico e Storico-Artistico.

¹⁶ Zorloni A. (2007), *L’economia dell’arte contemporanea. Mercati, strategie e star system*, FrancoAngeli, Milano, p. 97.

Nel dibattito sulla situazione dell'arte contemporanea a Torino, Pier Luigi Sacco e Walter Santagata propongono da una parte di consolidare le eccellenze presenti, sottolineando come queste realtà debbano puntare «sui giovani talenti e le figure più interessanti della scena mondiale, per stabilire legami con il sistema educativo, con quello produttivo, con il tessuto sociale in varie forme»¹⁷, dall'altra di favorire l'internazionalizzazione attraverso le collaborazioni estere.

Ritengono fondamentale l'intervento dei giovani artisti in contesti atipici, con progetti che possano incentivare un solido modello di sviluppo culturale. Infine sostengono quale indispensabile il supporto da parte degli enti bancari, istituzionali e commerciali, per la creazione di attività formative e partecipate, che conducano al «consolidamento e [...] sviluppo di progetti di promozione e sostegno della creatività giovanile e al consistente impegno nella produzione di opere d'arte per lo spazio pubblico»¹⁸.

In quest'ultimo ambito oggi, sulla base di esperienze passate legate all'arte relazionale¹⁹, si affacciano sulla scena curatoriale progetti di ampio respiro, dove professionisti di ambiti e discipline diversi, dialogano per la progettazione di azioni volte al miglioramento della società. Sulla scia del pensiero di Michelangelo Pistoletto, manifestatosi con il *Terzo Paradiso*, in cui l'arte in diretta interazione con i diversi settori della società «produce civiltà, attivando un cambiamento sociale responsabile necessario ed urgente a livello locale e globale»²⁰, tali progetti concepiscono il messaggio artistico come fonte potenziale di innovazione e crescita della collettività.

Il curatore che sostiene tale principio si pone il compito di salvaguardare la cultura quale bene comune, astenendosi dalla sotto-cultura, impegnandosi nel dialogo con gli artisti e sforzandosi sempre di mediare con consapevolezza il messaggio artistico rivolto al pubblico.

¹⁷ Sacco P.L., Santagata W. (2011), *op. cit.*, p. 158.

¹⁸ Come sottolinea Comisso F. (2004), "Eventi, rassegne espositive e progetti d'arte nello spazio pubblico", in Aa.Vv., *Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale. Prospettiva di crescita per la città e l'area metropolitana*, edizioni Torino Internazionale, Rosta (TO), p. 10.

¹⁹ Cfr. in questo volume il contributo di Tea Taramino.

²⁰ Pistoletto M. (2010), *Il Terzo Paradiso*, Marsilio, Venezia.

I giovani curatori nel progetto *L'arte di fare la differenza*: la modalità operativa

L'Associazione Arteco²¹ è stata chiamata a far parte del *team* di *L'arte di fare la differenza* dall'ideatrice del progetto Anna Maria Pecci e dal ricercatore del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino, Gianluigi Mangiapane. La richiesta è stata quella di partecipare quali curatori d'arte emergente seguendo perciò, assieme agli ideatori, tutte le attività previste, dalle fasi preliminari sino alla realizzazione delle opere.

L'arte di fare la differenza ha proposto all'Associazione nuovi confronti e ulteriori sfide alle quali Arteco non ha voluto sottrarsi. Il progetto, interdisciplinare e basato su un iter partecipativo, nasce per sostenere e promuovere, in modo innovativo, l'eccellenza e la creatività artistica giovanile, divenendo importante occasione formativa per artisti emergenti. In conformità con la *mission* dell'Associazione, il progetto intende agevolare l'accesso, la partecipazione, la creazione e la fruizione dell'arte contemporanea per persone in condizioni di marginalità, disagio o svantaggio sociale e/o psico-fisico, proponendo allo stesso tempo ai giovani artisti coinvolti un'esperienza che, al di là dei percorsi formativi istituzionali, permetta loro di creare sinergie vantaggiose in diversi ambiti del contesto urbano.

L'intervento curatoriale di Arteco si è svolto in cinque momenti.

1. Il primo è coinciso con la fase di pre-progettazione: il compito di Arteco è consistito nella selezione dei giovani artisti, secondo criteri legati inderogabilmente alle necessità del progetto (l'età, l'operatività sul territorio torinese, la formazione, l'analisi dei *curricula*, del portfolio e infine dei mezzi e tecniche utilizzati).

Dalla selezione sono emersi i primi cinque attori di progetto:

Simone Bubbico (Torino, 1984) lavora con le installazioni visive, utilizzando informazioni e immagini riscoperte nei più vari ambiti: dalla storia dei dispositivi precinematografici ai recenti utilizzi in arte di *silhouette* e ombre. Descrive il suo lavoro con i seguenti aggettivi: «Ermetico – Evanescente – Introspettivo – Analitico – Narrativo»²².

²¹ I percorsi formativi e lavorativi dei soci fondatori consentono all'Associazione di operare dal 2010 in due campi distinti, uno legato al patrimonio storico e l'altro dedicato alla contemporaneità, perseguendo in entrambi le medesime finalità di valorizzazione e promozione del patrimonio artistico. Cfr. www.associazionearteco.it.

²² Il giorno 24 agosto 2012, durante un incontro organizzato da Valentina Porcellana per la fase di valutazione, Arteco ha chiesto ai cinque giovani artisti di definire il loro percorso artistico tramite l'utilizzo di cinque aggettivi. Vengono qui di seguito riportate le loro risposte.

Michela Depetris (Verzuolo, 1984) si rapporta con diverse tecniche artistiche, dalla fotografia alla *performance*, ispirandosi all'idea di *dérive* situazionista²³. Definisce il suo lavoro: «Intuitivo – Contraddittorio – Dispersivo – Intimo – Sensibile».

Giulia Gallo (Torino, 1988) concentra il suo lavoro sui concetti di mappatura e “registrazione” della realtà circostante assumendo il punto di vista dell'antico cartografo e dell'esploratore moderno. Per far questo spazia nell'utilizzo di tecniche miste, concependo installazioni *site-specific*. Illustra il suo lavoro con le parole «Plasmabile – Itinerante – Espandibile – Noioso – Complesso».

Enrico Partengo (Torino, 1985), utilizzando materiali poveri come il legno, il ferro, l'argilla e la tela di iuta, opera sul tema della traccia e dell'impronta, proponendo installazioni volte alla ricostruzione di ambienti, fatti e movimenti compiuti, in una riflessione profonda su passato e futuro. I caratteri da lui scelti sono «Antimodernista – Contemporaneo – Temporalità – Pacifico – Atemporale».

Arianna Uda (Alba, 1985) opera utilizzando *media* diversi, dalla diapositiva all'installazione, e porta avanti una ricerca personale e intima, attraverso un processo di censimento ossessivo dei dettagli della quotidianità che le permette di riflettere su come questi dettagli spesso metaforicamente rispecchino l'universale. Definisce il suo lavoro «Processuale – Biografico – Ossessivo – Minimo – Ironico».

2. Il secondo momento ha previsto la fase dell'analisi dei bisogni degli attori di progetto: Arteco, dialogando alla pari con i giovani artisti, si è fatta portatrice delle loro necessità, rispondendo a paure e indecisioni rispetto allo svolgimento del progetto, e anche a richieste più esplicite di remunerazione per il lavoro svolto, fatte in un contesto in cui essere riconosciuti dalla società quali giovani artisti e giovani curatori resta una criticità ancora aperta.

3. Il terzo momento è stato condiviso con gli attori di progetto nella fase di formazione ed *empowerment* culturale, nell'ambito del Laboratorio interdisciplinare (16 febbraio - 4 aprile 2012), attraverso un percorso guidato da Fabio Cafagna e da Elena Volpato tra le collezioni temporanee e permanenti della Fondazione Merz e della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino.

4. Il quarto momento ha implicato seguire il lavoro delle singole triadi di artisti, cercando di non interferire nel loro operato, ma provando a ri-

²³ Debord G. (1956), *Théorie de la dérive*, «Les Lèvres nues», 9, pp. 19-23.

spondere alle diverse esigenze emerse nel corso dei mesi di produzione delle opere. Esigenze di varia natura, tanto pratiche quanto teoriche. Gli artisti hanno affrontato e si sono fatti portavoce delle paure del confronto; della sfida di lavorare con terzi, ragionando su quanto e come il loro percorso artistico ne sarebbe stato sacrificato e allo stesso tempo arricchito; delle difficoltà pratiche dell'incontro e in alcuni casi della difficoltà del coinvolgimento degli artisti *outsider*, analizzando il ruolo svolto dalle educatrici. Due gruppi si sono posti ripetuti quesiti sulla natura dell'arte *outsider*, dell'*Art brut* e dell'arte irregolare, mentre gli altri tre gruppi hanno concepito l'opera quale trasmissione delle tematiche sociali, affrontando questioni inerenti ai "disagi".

Le cinque dinamiche legate alla produzione delle opere si sono differenziate, creando dei singoli percorsi specifici all'interno di un progetto più ampio. I giovani artisti, ognuno artefice del proprio percorso, hanno reagito in maniera dissimile nella metodologia d'approccio dell'arte relazionale: chi si è focalizzato sulla ricerca della relazione; chi, per difficoltà nella comunicazione, ha fatto tesoro degli stimoli che gli venivano dati; chi ha collaborato sin da subito attraverso la creazione fisica dell'opera; chi ha creato la mostra apportando il suo medium e la sua dimensione; chi è entrato nel mondo dell'altro, costruendo l'opera su questa scoperta.

Il compito di Arteco in collaborazione con Anna Maria Pecci e Gianluigi Mangiapane è stato tenersi a margine di questi percorsi, non invadendone il campo, ma sostenendo in caso di bisogno e sottolineando il fine del progetto: la creazione di opere d'arte partecipata.

5. Il quinto e ultimo momento si è concentrato sulla trasposizione dei risultati nella cura dell'allestimento delle mostre, del catalogo e del materiale promozionale collegato all'iniziativa, ed è terminato con la fase di post-valutazione.

In progetti del genere la figura del curatore risulta necessaria e, come ho sottolineato nei paragrafi precedenti, sono convinta che la scelta del curatore di essere presente in progetti che vanno oltre le "barriere" del mondo dell'arte, sia legata alla sua etica professionale. Quello che può aggiungere l'essere giovani curatori all'interno di un'iniziativa partecipata è la flessibilità nelle decisioni, negoziate con il *team*, e la volontà di apprendimento della multidisciplinarietà di ambiti, che resta la chiave di volta del progetto, oltre ad un dialogo alla pari con il giovane artista.

Soglia

*Tra disagio e differenza. Dalle collezioni
di Art Brut al progetto L'arte di fare la differenza:
l'incontro con gli artisti outsider*

di Sabina Giorgi

Assenze, ricerche, incontri

Sono venuta a contatto, per la prima volta, con i manufatti degli internati dell'ex ospedale psichiatrico di Collegno nell'attuale deposito del Museo di Antropologia e di Etnografia dell'Università di Torino.

Apprendo le scaffalature che li proteggevano, scrutandoli da vicino, mi rendevo conto di non riuscire a leggere quel che vedevo. Ricordo anche con quanta insistenza chiedessi a chi mi aveva offerto l'opportunità di quella scoperta se esistessero documenti che fossero in grado di parlare di chi quelle opere le aveva realizzate. Ero alla ricerca di storie di vita e di contestuali suggerimenti di lettura lasciati dagli internati, così come da sempre l'adozione dell'etnografia come prospettiva teorico-metodologica mi aveva insegnato a fare, cercando nei contesti e nelle relazioni con i loro attori gli strumenti conoscitivi su cui fondare le mie interpretazioni. Quei disegni, i ciondoli costruiti utilizzando noccioli di pesca, le pipe in cotto¹, quasi tutti privi di nomi e di iniziali senza rivendicare un'appartenenza, un'appropriazione, avevano perduto la voce, non riuscivano più a raccontare le storie dei singoli, o forse non era mai stata concessa loro l'opportunità di farlo se si considera il contesto scientifico dominante dell'epoca.

Dunque quegli oggetti che cosa erano in grado di raccontare?

Gli artefatti erano testimonianze di uno specifico *modus operandi* degli psichiatri² e della psichiatria di fine 1800 e inizi del 1900 che, inserita all'interno di un paradigma scientifico di stampo evoluzionista attraversato da una diffusa «tentazione del primitivo»³, utilizzava la dimensione artistica

¹ Rabino Massa E. (a cura di) (2010), *Art Brut. L'arte della follia nelle collezioni del Museo di Antropologia* (Torino, Museo di Antropologia ed Etnografia), Le Nuove Muse, Torino.

² Tosatti B. (2009), "Rischiare un corpo a corpo", in Mina G. (a cura di), *Ossessioni. Un antropologo e un artista nel Manicomio di Collegno*, Besa Editrice, Nardò.

³ Mina G. (a cura di) (2009), *op. cit.*, p. 38.

come ulteriore strumento di costruzione e conferma di tassonomie psichiatriche.

Nel clima sociale e scientifico in cui operava Giovanni Marro, la scoperta dell'estetica dei "pazzi" consentiva di vedere l'internato come alterità *tout court*, in quanto anacronismo vivente, fondata sull'estraneità dal tempo presente e dalle sue simboliche. La malattia consentiva il riemergere dell'antico, dell'arcaico, degli strati profondi del primitivo. Gli internati degli ospedali psichiatrici erano "altri" posti tra coloro che la scuola positivista-evoluzionista considerava "altri" per antonomasia: i *primitivi*, i *selvaggi* e i *bambini*. Ciò che li univa era l'attribuzione di differenza e di estraneità – condivisa per categorie di individui – rispetto al mondo civilizzato che costruiva etnocentriche letture e categorizzazioni scientifiche.

La cultura psichiatrica positivista dominante nei primi anni del 1900 «era poco interessata all'esperienza psicologica dell'individuo»⁴. La psichiatria dei «Somatiker» aveva portato al declino quella degli «Psychiker», ovvero di coloro che, esponenti della prima psichiatria dinamica, sottolineavano le cause affettive delle malattie mentali⁵. Il disagio come categoria psicologica, dunque, inteso come la sfera più soggettiva della sofferenza psichica connessa ai vissuti e ai bisogni degli individui, rimaneva sullo sfondo. L'interesse era prevalentemente rivolto agli aspetti organici della malattia mentale, nonostante l'opera di rottura messa in atto in quella stessa epoca da Emil Kraepelin e dalla sua «prospettiva multipla verso la psichiatria»⁶, e la nascita della psicoanalisi freudiana e di una nuova teoria della mente che ebbe la sua prima sistematizzazione ne *L'interpretazione dei sogni*⁷.

Nei due unici scritti di Giovanni Marro relativi ai manufatti degli internati⁸, in particolare al *Nuovo Mondo* di Francesco Toris, viene confermato il disinteresse verso la componente affettiva ed intima della malattia mentale nonostante, come rivela l'analisi di Gabriele Mina (2009), siano presenti *in nuce* cenni non "consapevoli" alle pulsioni e all'inconscio freudiano, nel momento in cui veniva descritta la disposizione animista del paranoico. Sarà negli scritti successivi di Marro (1919, 1922, cit. in Mina, 2009) – tutta-

⁴ Bedoni G. (2004), *Visionari. Arte, sogno, follia in Europa*, Selene Edizioni, Milano, p. 71.

⁵ Hellenberger H.F. (1993), *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, voll. 2, Bollati Boringhieri, Torino.

⁶ Ivi, p. 334.

⁷ Freud S. (1899), *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985.; cfr. anche Freud S. (1915-17), *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985.

⁸ Marro G. (1907), *Originali manifestazioni grafiche di un delirio di grandezza. Osservazioni psicologiche e Cliniche*, «Annali di Freniatria e Scienze affini del R. Manicomio», 17, pp. 1-23; Marro G. (1916), *L'Arte paranoica e l'Arte primitiva: memoria preliminare*, «Annali di Freniatria e Scienze affini del R. Manicomio di Torino», 23, pp. 157-192.

via non relativi all'arte dei "pazzi" – che la vicenda individuale e il vissuto emotivo del malato emergeranno a discapito dell'uomo primordiale (cfr. Mina, 2009).

I manufatti della collezione Marro parlavano anche di uno specifico contesto, quello delle «istituzioni totali» di Goffman (1961) e delle loro «forme di vita sotterranea». In particolare, le opere degli internati costituivano peculiari «adattamenti secondari» attraverso cui gli individui riuscivano a rifiutare i ruoli e i sé imposti e dati per garantiti dall'istituzione. Attraverso l'attività di realizzazione dell'opera, più o meno legittimata e comunque per lo più ignota dal punto di vista dei suoi intimi significati, i reclusi dell'istituzione riuscivano a costruire un ruolo altro, un'identità altra rispetto a quella assegnata: il creatore di un *Nuovo Mondo* incaricato «di correggere i costumi dell'umanità»⁹ come nell'esperienza di Toris, o il redattore di una inedita «storia naturale» nel caso di Bertola, in cui i popoli trovano la possibilità di riscattare la propria «spenta» vita, «innalzando [...] la bandiera dei loro sogni di lotta e di trionfo» (*Il mondo in rivista*).

Ho cercato i realizzatori delle opere, le loro esperienze e personali interpretazioni del disagio vissuto, lungo il percorso che dalla collezione di "arte paranoica" di Marro mi conduceva sino al progetto *L'arte di fare la differenza* (AFD). Facendo attraversamenti temporali forse poco ortodossi per i più, li ho trovati in alcune esperienze significative in ambito europeo, prima tra tutte quella di Adolf Wölfl in nell'ospedale psichiatrico di Waldau negli anni venti del XX secolo, in cui lo psichiatra Walter Morgenthaler, come recita Giorgio Bedoni¹⁰: «permetterà all'arte di prendersi cura di Wölfl, non potendo essere l'asilo manicomiale la sua terapia»¹¹. Lo psichiatra diverrà quindi biografo del suo paziente, sottraendo l'opera di quest'ultimo da facili, ma limitanti, derivate estetizzanti e dall'allora riduzionismo psicopatologico¹².

Non ho tanto trovato gli "artisti" quanto una nuova categoria artistica nell'Art brut "istituzionalizzata" da Jean Dubuffet nel 1945. Se il suo merito è stato sicuramente quello di aver portato l'attenzione su una tipologia di produzione espressiva relegata ai margini perché marginali erano i suoi realizzatori, tuttavia egli ha contribuito a costruire di nuovo uno sguardo estra-

⁹ Marro G. (1916), *Arte Primitiva e Arte Paranoica*, Tipografia Cooperativa, Torino, p. 43.

¹⁰ Bedoni G. (2004), *Visionari. Arte, sogno, follia in Europa*, Selene Edizioni, Milano.

¹¹ Ivi, p. 54.

¹² Ibidem. Diversa è stata l'esperienza di Hans Prinzhorn il quale, sebbene allontani la collezione di arte di Heidelberg dalla nosografia psichiatrica per valorizzare le qualità umane ed estetiche delle opere dei malati verso la ricerca delle radici psicologiche della *Gestaltung*, viene soprattutto considerato come chi contribuisce alla costruzione di un nuovo paradigma estetico piuttosto che clinico (cfr. Bedoni, 2004; Bassan, 2009).

niante su queste collezioni, celebrando e allo stesso tempo isolando un'arte «selvaggia»¹³, autentica e pura perché, secondo il suo punto di vista, non contaminata dalla cultura artistica e dalle sue logiche¹⁴. Dubuffet negava la nozione di follia e di malattia mentale. Chi era confinato nell'ospedale psichiatrico era in realtà chi si differenziava dagli altri, chi viveva altrimenti, chi rifiutava le regole sociali e la «cultura tradizionale»¹⁵. Così facendo la storia psichiatrica e il disagio di molti “artisti *brut*” – di coloro che vivevano e producevano all'interno degli ospedali psichiatrici – sono caduti in secondo piano, ed è stata la categorizzazione estetica ed artistica ad avere avuto il sopravvento su quella psicologica e psichiatrica.

Sono così ritornata al punto di partenza del mio percorso: alle produzioni espressive degli internati di Colleeno ormai comunemente denominate di Art Brut, come il titolo di questo volume suggerisce. Tali opere costituiscono il punto di partenza del progetto *L'arte di fare la differenza* in cui si decide di “adottare” queste collezioni per sperimentare nuovi linguaggi artistici che mettano al centro proprio la riflessione sulle attuali dinamiche di inclusione ed esclusione sociale e culturale (cfr. www.artedifferenza.it/). Il passaggio è dagli oggetti ai soggetti, dalla categoria di Art Brut ad un'esperienza di “estetica relazionale”¹⁶ e di “arte partecipativa” in cui promuovere l'*empowerment* e l'*agency* delle persone coinvolte¹⁷. Lo spostamento è «dal prodotto al processo, dalla materialità dell'opera all'immaterialità della relazione»¹⁸.

Nel momento in cui sono stata coinvolta in AFD per la scrittura di questo contributo, ho voluto incontrare coloro che, per retoriche di progetto, sono stati definiti “artisti *outsider*”¹⁹, perché portatori, in modo diverso, di esperienze di marginalità e di svantaggio (sociale, psico-fisico o relazionale).

¹³ Dubuffet J. (1971), *I valori selvaggi. Prospectus e altri scritti*, Feltrinelli, Milano.

¹⁴ Dubuffet J. (1969), *Asfissiante cultura*, Feltrinelli, Milano.

¹⁵ Cfr. Dubuffet J., *Émission Clés du regard*, 25-02-1976 (www.rts.ch/archives/tv/culture/cles-du-regard/3442856-jean-dubuffet.html).

¹⁶ Bourriaud N. (2010), *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano.

¹⁷ Bargna I. (2011), *Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e di resistenza*, «Annuario di Antropologia», 13, pp. 75-106: 88; Bargna I. (2012), *Nessuna partecipazione senza distanza. Quel che l'arte pubblica e partecipativa mettono in gioco*, «Africa e Mediterraneo», 76, pp. 2-5.

¹⁸ Bargna I. (2011), *op. cit.*, p. 88.

¹⁹ Cardinal R. (1972), *Outsider Art*, Studio Vista, Londra-New York. *Outsider art* è solo in parte sinonimo di *Art brut*. Attraverso la sua traduzione e ridefinizione, Cardinal cerca di restituire una visione più integrata di questa produzione espressiva, raffreddando la valutazione estetica delle opere a favore di una «empatia creativa» che rimette al centro le biografie degli artisti e le loro vite.

Proprio in virtù delle assenze sopra discusse, il mio obiettivo è stato valorizzare l'esperienza personale che questi artisti stavano facendo del progetto. Intendevo cogliere il loro punto di vista sull'opera in realizzazione, sia esplorando gli aspetti relazionali implicati nella creazione collettiva, sia quelli più strettamente ideativi attivati dalle collezioni di Art Brut del Museo di Antropologia e di Etnografia.

Questi temi sono stati discussi nello spazio dialogico delle interviste in profondità che abbiamo realizzato insieme²⁰.

La restituzione e il racconto del vissuto progettuale e creativo di questi artisti mi ha inoltre permesso di riflettere sul rapporto tra disagio e differenza in modo contestuale, in relazione all'esperienza che essi stavano vivendo.

La costruzione del riscatto

«Sei un [...] folle e maniaco. Dovrebbero rinchiuderti in un manicomio a vita». È questo quello che ariodb²¹, uno degli artisti *outsider* del progetto AFD, definisce un «esempio plateale di *trolling*²² dove si fa un utilizzo inadeguato delle parole»²³. Scopro il canale dei «giochi e testimonianze di vita» di ariodb su youtube su sua indicazione ricevuta nel corso

²⁰ In particolare il *data corpus* su cui si fondano le analisi affrontate nella seconda parte del contributo è composto dalle interviste in profondità a quattro dei cinque artisti *outsider* coinvolti nel progetto, di cui tre videoregistrate e una audioregistrata. Le interviste sono state realizzate in una fase per alcuni gruppi ancora ideativa e di sistematizzazione del *concept* dell'opera, per altri di realizzazione della stessa (dal 23 al 26-07-2012). Pertanto, in alcuni casi, i contenuti delle interviste potrebbero non corrispondere con quanto le opere collettive hanno deciso di raccontare a fine progetto. Nel caso di Mirko, l'intervista si è scontrata con le difficoltà di espressione linguistica dell'artista. Ho quindi ritenuto opportuno integrarla con il coinvolgimento dell'educatrice e dell'artista emergente che fa parte della triade (Enrico). Ho inoltre chiesto di poter partecipare – osservando – ad una sessione di costruzione dell'opera che ha visto coinvolti Mirko ed Enrico nella realizzazione di due delle trecento cassette di ceramica previste per il completamento della loro installazione. L'osservazione è stata videoregistrata.

²¹ ariodb è la sigla utilizzata dall'artista per firmare le sue opere raccolte nel canale youtube.

²² «In email discussion lists, online forums, and Usenet newsgroups, a troll is [...] a provocative posting intended to produce a large volume of frivolous responses. [...] It may consist of an apparently foolish contradiction of common knowledge, a deliberately offensive insult to the readers of a newsgroup or mailing list, or a broad request for trivial follow-up postings» (*Indiana University Knowledge Base. What is a troll?. University Information Technology Services. Indiana University Press*; cfr. <http://kb.iu.edu/data/afhc.html>)

²³ ariodb, *Fiera del Trolling* [parte 1] www.youtube.com/watch?v=x9QJKA05hNQ.

dell'intervista. ariodb è un *conscious gamer*²⁴. Tra i quasi 2000 video caricati che raccontano di personali esperienze di gioco, vi sono ad oggi quattro puntate della cosiddetta *Fiera del Trolling* da cui ho tratto la “trollatura” trascritta ad incipit del paragrafo. In ciò che definisce il suo “varietà”, l'artista raccoglie il messaggio irritante, provocatorio e inadeguato ricevuto sul suo canale youtube e lo commenta. Nella replica, appare un girato della Certosa di Collegno. A venire evocata e descritta in modo quasi didattico è la storia dell'edificio, che si invita a riscoprire nelle sue caratteristiche fisiche (la cinta muraria, i padiglioni) come testimonianza del suo passato, occultato dalla riqualificazione del parco e degli spazi che oggi ospitano uffici pubblici. ariodb spinge il suo pubblico virtuale a compiere un percorso di sottrazione dell'attuale esistente per recuperare una consapevolezza del luogo, per conoscere «come stanno veramente i fatti»²⁵. Il suo tentativo è quello di ricordare chi erano gli internati, chi vi veniva rinchiuso e con quali modalità. Ciò che colpisce è il percorso che l'artista decide di tracciare per raccontare il manicomio: dagli psichiatri e «le cose terribili» che si facevano all'interno, ovvero i trattamenti psichiatrici dell'epoca, al «criminale antropologo»²⁶ Lombroso e alle sue potenti teorie classificatorie, fino ad arrivare agli oggetti conservati nel museo lombrosiano e «in un altro luogo»²⁷. Il riferimento è al Museo di Antropologia e di Etnografia dell'Università di Torino:

[...] e in questo sotterraneo ci sono anche moltissime opere di queste persone. Opere che andavano dalle cose più inutili come un mazzo di carte, a delle cose veramente incredibili come costruzioni di ossa [...] ma perché queste persone facevano queste opere? Perché stavano in un luogo in cui erano considerati meno di nulla, e loro volevano avere un riscatto, volevano dire: «Guarda che io valgo qualcosa, ok? Io valgo qualcosa»²⁸.

Nella replica, l'artista risponde alla luce della propria esperienza di partecipazione al progetto AFD. Quella espressa è la sua “appropriazione” delle collezioni e del progetto, qualcosa che va addirittura al di là del processo di “adozione” delle collezioni auspicato in AFD.

²⁴ Il *conscious gamer* vede il videogioco non solo come una forma di intrattenimento, ma anche come «un mezzo di espressione artistica del pensiero» (www.aiomi.it/manifesto-aiomi/conscious-gamer/).

²⁵ ariodb, *Fiera del Trolling* [parte 1], www.youtube.com/watch?v=x9QJKA05hNQ

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

Arnd Schneider definisce l'appropriazione come una «procedura ermeneutica»²⁹, «una pratica ed esperienza di “apprendimento”»³⁰ che prevede la comprensione dell'altro o dei suoi artefatti. Tale processo avviene all'interno di un contesto relazionale e sociale in cui gli attori sociali sono portatori di differenza. Tra le cose a cui prestare attenzione all'interno del processo di appropriazione, ci sono i nuovi significati attribuiti a quanto si incorpora.

Tornando ad ariodb, egli interpreta le opere degli internati di Collegno individuando le motivazioni che hanno portato alla loro realizzazione: «loro volevano avere un riscatto», puntualizza. L'artista assume il punto di vista dei pazienti dell'ex ospedale psichiatrico, ne diventa portavoce ma, nel farlo, interpreta quegli oggetti alla luce della propria esperienza ed esigenza di riscatto che, come si evince dall'estratto di intervista riportato di seguito, riconosce come il contributo specifico da lui apportato al gruppo di lavoro:

Sabina – Qual è secondo te il contributo grande che tu hai apportato al gruppo, rispetto alla tua esperienza di vita professionale [...] ?

ariodb – probabilmente è la mia esigenza di riscatto ovvero io sono uno che fa video su internet dal 2007 [...] però in tutto quello che ho fatto in esterno, non so, ho fatto anche riprese di qua e di là, c'è sempre questa sensazione di sfruttamento. Nel senso che tu devi fare questo lavoro lo fai, però alla fine è difficile che qualcuno ti ringrazi, ti dia un riconoscimento per il lavoro che fai. Io forse con questo lavoro (si riferisce a AFD, nda), avendo anche un qualche tipo di creazione che viene esposta, si può dire “Guarda. Questa l'ho fatta io”. Nei video, anche nei video più schifosi dove mostro un *game-play* ne faccio la recensione, metto la firma. Perché la firma non è che fai così per spocchiosità, fai lì anche per una questione di opportunità. Perché le persone che vanno a vedere quel filmato, quella roba interessante o banale che sia, dicono “Guarda questo cosa è in grado di fare! Chi l'ha fatto?” (ariodb, int. 26-07-2012).

Che cos'è, dunque, il riscatto di cui ariodb parla? Il riscatto è un atto di liberazione da valutazioni errate, come nel caso degli internati di Collegno, le cui opere hanno il potere della dimostrazione perché esprimono il valore e le capacità – addirittura straordinarie – di chi le ha realizzate.

Il riscatto è auto-affermazione, attribuzione di valore e richiesta di riconoscimento pubblico delle proprie abilità al fine di non rendere più “legittimo” lo sfruttamento dovuto all'anonimato.

²⁹ Schneider A. (2011), *Sull'appropriazione. Un riesame critico del concetto e delle sue applicazioni nelle pratiche artistiche globali*, «Annuario di Antropologia», 13, pp. 13-32: 20.

³⁰ Ivi, p. 22.

Il riscatto è rivendicazione di «opportunità» nel momento in cui l'artista riconosce al progetto AFD l'obiettivo di offrire uno spazio di visibilità perché, come ariodb esplicherà nel corso dell'intervista, consente alle «persone che sono rimaste nell'ombra, sconosciute, la possibilità di mostrare agli altri che cosa son capaci» (int. *cit.*).

A chiusura della "trollatura" l'artista propone una sua definizione di "diversità":

Quindi signori quello che voglio dire è "chi è il diverso"? Il diverso è colui che pensa la diversità. Il manicomio era un luogo in cui le persone venivano incarcerate senza aver commesso un crimine. È questo che era. Quindi fate attenzione a quando utilizzate le parole»³¹.

L'immagine di differenza proposta si distacca da ogni attribuzione di valore e da qualsiasi dimensione contestuale, sia essa di natura culturale, sociale, relazionale, fisica o psichica. La differenza diventa una qualità dell'intelletto, una modalità del pensiero di cui tutti potenzialmente potrebbero disporre.

Il disagio, invece, nasce dal non riconoscimento delle capacità di cui si è portatori e dal sopruso subito (lo sfruttamento, il fraintendimento della diversità nel caso degli ex manicomio). È questo il tipo di disagio che ariodb sembra riconoscersi e riconoscere, sebbene in modo non esplicito, nelle opere degli internati di Collegno. Il riscatto viene proposto come un atto di liberazione e di affrancamento di cui l'artista, insieme al suo gruppo, diventa promotore forzando le categorie di normalità e di anormalità nell'opera in realizzazione.

La relazione artistica come supporto e risorsa creativa

Sabina – [...] C'è l'artista emergente, l'educatrice, tu saresti l'artista outsider?

Marcello – eh bella domanda!

Sabina – Ti torna questa... questa definizione? Che senso gli dai?

Marcello – Mi dà... un senso di inferiorità. Un senso di inferiorità. Io preferisco più dimostrare la grinta che ho nelle varie cose perché io la grinta ce la metto! Le persone mi dicono [...] che ho molte qualità io. Quindi vedermi come *outsider* sarebbe come – sarei un oggetto obsoleto dicendo che "quello è da buttare via". Io preferisco, come si dice, buttarmi nella mischia dicendo "Sono qui guardatemi, sono io!". Dicendo "Cavolo quel lavoro l'ho

³¹ ariodb, *Fiera del Trolling* [parte 1], www.youtube.com/watch?v=x9QJKA05hNQ

fatto io, che bello! Con altre persone che m'hanno aiutato, che bello! Guardatelo!"³².

Marcello fa parte del gruppo "i 71". Quando, nell'estratto sopra riportato, gli pongo la domanda di apertura, è come se gli chiedessi di scegliere dove posizionarsi rispetto ad una delle categorizzazioni artistiche oggi più diffuse entro cui, non con poche contraddizioni e criticità, potrebbe collocarsi la sua produzione espressiva. L'artista associa la definizione alla svalutazione e al declassamento (l'inferiorità, l'obsolescenza), quindi la rifiuta e costruisce per opposizione il suo riscatto, rivendicando il proprio riconoscimento come nel caso di ariodb sopra discusso. Viene così enfatizzato il suo atteggiamento attivo e partecipativo (dimostrare la grinta), l'apprezzamento pubblico delle sue qualità («le persone mi dicono»), la sua volontà di inclusione, di costruire presenza là dove le cose accadono («nella mischia»). «Guardate-mi», «guardate-lo» sono espressioni che invocano al bisogno di riconoscimento come forma di partecipazione sociale³³. In questo caso il «guardate-lo» è centrale perché l'opera diventa strumento per la costruzione della propria identità di individuo e di artista.

Ciò che differenzia le posizioni espresse da ariodb e da Marcello è che quest'ultimo individua in modo esplicito il ruolo giocato dalle «altre persone» nell'averlo aiutato nella realizzazione di quelle opere attraverso le quali passa la propria domanda di riconoscimento. La relazione artistica diventa, quindi, strumento di valorizzazione e supporto dell'altrui differenza, soprattutto di quella per certi versi auto ed eteropercepita come più fragile e a rischio di esclusione.

Il gruppo "i 71" sta realizzando la propria personale interpretazione dell'"uccentauro" tratto dal *Il mondo in rivista* di Mario Bertola. Questo strano animale mitologico ha molto colpito Marcello durante la visita alle collezioni del Museo; lo considera qualcosa che gli somiglia, che fa parte del suo «mondo di fantasia», come mi ha riferito nel corso dell'intervista:

Mi rappresenta, mi rappresenta. Io ho un carattere da leone ma a volte sento che ho il carattere di un drago. Un drago che... sputa fuoco, aiuta le altre persone, mi mette la massima grinta! Sono grintoso io [...] Sono un'artista con la A maiuscola (int. cit.).

Nella rappresentazione che fa di sé e del lavoro che sta svolgendo con gli altri membri del gruppo, Marcello non si autocensura e costruisce un'immagine complessa attraversata da una forte consapevolezza delle sue qualità umane (tra cui quella di aiutare gli altri) e capacità espressive (esse-

³² Intervista Marcello, 25-07-12.

³³ Bourriaud N. (2010), *op. cit.*

re un artista «con la A maiuscola»), ma anche delle proprie difficoltà. Marcello è il drago, è l'uccentauro; l'opera in via di realizzazione – anche se non è stato dichiarato apertamente – corrisponde ad una sua rappresentazione a cui, all'interno del gruppo, si è scelto di dare centralità.

In altri estratti dell'intervista qui non riportati, l'artista non nasconde che la sua partecipazione al progetto e il suo entusiasmo è stato il risultato di un lento processo collettivo di costruzione che ha comportato molti sforzi da parte degli altri due membri del gruppo. Marcello si riferisce spesso ai suoi «momenti psicologicamente» difficili, ai suoi «sbalzi di umore», come li definisce, e al ruolo che sia l'artista emergente sia l'educatrice hanno avuto nel superarli. A tal proposito, riporta come emblematiche le parole dell'educatrice:

[...] ha detto (l'educatrice) “non ti preoccupare parlane pure. Non ci dà fastidio a noi. Siamo in un gruppo. Siamo in una specie di... di famiglia diciamo”. È come se fosse una seconda famiglia per me (int. cit.).

«L'arte è uno stato d'incontro», sostiene Nicolas Bourriaud³⁴, che prevede *in primis* l'ascolto dell'altro e la sua accoglienza affinché si creino quei legami durevoli (cfr. nell'estratto il riferimento al gruppo come famiglia a sottolinearne la solidità e l'esclusività delle relazioni) senza i quali la forma non può essere creata. È proprio «in quella zona di contatto in cui l'individuo si dibatte con l'altro» che la forma, l'opera nasce³⁵.

Un altro esempio significativo di questo “atteggiamento” artistico fondato sull'incontro, sulla costruzione delle relazioni fra individui come condizione fondante per la pratica artistica, ci viene dall'esperienza di Mirko all'interno della triade che sta realizzando le 300 case di ceramica.

Mirko ha difficoltà nell'espressione orale, nonostante la sua loquacità. A capire cosa il gruppo sta realizzando mi aiuta Enrico, l'artista emergente che fa parte della triade. Mi racconta che Mirko è rimasto molto colpito dalla visione del “Nuovo Mondo” di Toris e che, nella sua appropriazione ed interpretazione dell'opera, essa si è trasformata in una casa.

Enrico mi ha rivelato quanto il tema della casa fosse già un proprio interesse che, tuttavia, ha trovato conferma e una ragione contestuale d'essere all'interno del gruppo e, in particolare, nella relazione con Mirko. Per quest'ultimo la casa, intesa come famiglia ma anche come il campo nomadi in cui vive, gode di una centralità assoluta in ciò che di sé racconta agli altri:

³⁴ Bourriaud N. (2010), *op. cit.*, p. 17.

³⁵ Ivi, p. 21.

Enrico – Noi ci siamo conosciuti per la prima volta, beh andando avanti abbiamo- io ho pensato a varie cose, vari possibili progetti. Però ad un certo punto, vedendo un po' anche come stavamo con Mirko, come ci relazionavamo, lui stava molto a casa, per cui mi è venuto un po' da riflettere su questo tema della casa. Perché comunque lui essendo Rom, la cultura della casa è una cosa abbastanza che poteva essere attinente al caso.

Sabina – Ma questo perché Mirko parla molto spesso della sua casa?

Enrico – Sì sì sì. Parla molto della sua famiglia, della sua casa per cui andando avanti, anche con gli altri ragazzi, abbiamo detto “beh. Potremmo iniziare a disegnare case e vedere fin dove arriviamo. Che cosa succede. E poi appunto insieme abbiamo detto: «Mah. Proviamo a costruirle queste case»³⁶.

Attraverso le parole dell'artista diventano evidenti le modalità e le forme del processo creativo messo in atto. Il progetto ha seguito passo dopo passo l'esperienza concreta della relazione e anche la sua non sempre facile estemporaneità quotidiana (il vedere cosa succede, dove si arriva, le assenze di Mirko). Ma, soprattutto, il progetto ha cercato lentamente di portare Mirko nel centro per garantirgli uno spazio di partecipazione e di protagonismo, come si evince dall'estratto del diario di campo che segue:

Enrico – È lui il protagonista di questo progetto.

Sabina – Perché questa scelta?

Enrico – Non è stata una scelta, non c'è stato nulla da decidere. È così. Punto³⁷.

Intorno a Mirko (così come è accaduto per Marcello) si è creato un nuovo «sistema di attività»³⁸ orientato alla realizzazione di un'opera corale fondata però sulla sua valorizzazione, riconoscimento, e supporto. La disposizione all'ascolto, l'estrema attenzione ai suoi bisogni ma anche alle sue cifre espressive, ci parla di un atteggiamento artistico ben preciso, definibile non come «compassionevole»³⁹ ma etico e “di servizio”.

Nello spostamento dalla “periferia” al centro, la relazione creativa produce *empowerment* verso il sostegno e la graduale costruzione dell'autonomia del margine. Dall'osservazione della sessione di lavoro a cui ho preso par-

³⁶ Intervista Mirko ed Enrico, 26-07-2012.

³⁷ Diario di campo, 26-07-12.

³⁸ Engeström Y. (1999), “Activity Theory and Individual and Social Transformation”, in Engeström Y., Miettinen R., Punamäki R.L. (eds.), *Perspectives on Activity Theory*, Cambridge University Press, Cambridge.

³⁹ Bargna I. (2011), *op. cit.*, p. 88.

te⁴⁰ quanto detto ha assunto piena visibilità. Nel corso della realizzazione delle casette, ad emergere è la continua forzatura dei limiti del progetto da parte di Mirko: quando Enrico gli offre delle case minute come modello da seguire, Mirko ne costruisce una sovradimensionata, fuori misura, la più grande di tutte; utilizza la creta come un foglio di carta, non preoccupandosi della tridimensionalità del materiale che sta usando; una volta terminata la casa, incide dell'acqua che scende su di una fetta di ceramica e la posiziona all'esterno, di fronte alla porta.

L'estemporaneità, l'innovazione e dunque le differenze che l'artista introduce rispetto al progetto non preoccupano. Enrico le accoglie, le elabora e le integra nel progetto, costruendo intorno supporti e ridisegnando una nuova coerenza che possa giustificare la loro presenza apparentemente estranea: un continuo processo di inclusione dunque. Un caso significativo a tal proposito è quando Mirko sta per ultimare la sua casa-facciata. Enrico è silenzioso e riflette. Dopodiché si alza e va verso Mirko: «proviamo a metterla su». In mano ha una fetta di creta. La casa di Mirko da sola non si regge. Enrico ci costruisce intorno delle pareti. Dietro di me sento il commento discreto e appena percettibile di un'operatrice del centro dove ci troviamo: «non c'entra con il progetto».

Enrico prosegue nella sua opera di edificazione ritagliando tutte le mura di creta di cui c'è bisogno per sostenere l'unica grande parete realizzata da Mirko; aggiunge anche il tetto. Mirko, a sua volta, aggiunge il comignolo. Chiedo ad Enrico se le dimensioni di quella casa la rendono utilizzabile all'interno dell'opera. Risponde che, mettendola in primo piano, funziona in termini prospettici: la casa grande avanti, le piccole dietro.

La difficile scelta di svelare il proprio disagio

Alla fine si parla delle cose che pensavo si sarebbe parlato. Anche se non volevo. [...] Anche perché sono io che faccio sì che si parli di questo, anche se non lo vorrei⁴¹.

Marius commenta in questo modo l'intervista realizzata, quasi al termine del nostro incontro. Le «cose» a cui si riferisce sono relative alla sua vita da senza fissa dimora. Sapeva che si sarebbe parlato di questo perché l'opera che il suo gruppo sta pensando di realizzare racconterà dei dormitori che accolgono i senza fissa dimora. Nessun legame evidente con le collezioni del Museo di Antropologia e di Etnografia, a differenza delle altre triadi. A Marius tale scelta da un lato sembra «giusta», perché parla del

⁴⁰ Videoregistrazione, 26-07-12.

⁴¹ Intervista Marius, 23-07-12.

gruppo in quanto due dei suoi membri condividono l'esperienza di questi luoghi – anche se da punti di vista diversi (da educatrice e da utente del servizio) –, dall'altro lato lo rendono perplesso; le motivazioni sono in parte individuabili nell'estratto che segue:

Io voglio creare una cosa che è bella allo sguardo ma anche interessante. E quindi, non so se con questa mia, nostra idea, daremo una bella immagine di noi stessi o che può essere considerata interessante (int. *cit.*).

Marius vuole che l'opera da realizzare sia contemporaneamente interessante, piacevole dal punto di vista estetico e che dia una «bella immagine» dei suoi realizzatori. Egli non si riconosce nella sua vita attuale; raccontarla ad altri o sapere che altre persone che conosce possano sapere come vive gli crea disagio.

Mi crea disagio perché non mi ci vedo capisci? Io non è che ci sono nato in quei posti là perciò non mi ci trovo proprio. Per dire, anche la persona che è passata vicino mi conosce perché c'ha un locale, ma non sa che vita faccio. Non vorrei mai che mi vedesse davanti a uno di questi posti, e allora sarei – mi sentirei veramente ma veramente male. Cerco di evitarlo però non si sa mai, può succedere. È così (int. *cit.*).

Marius non riconosce un'immagine positiva di sé nella vita che sta vivendo. Cerca di evitare che le persone sappiano. L'opera in corso racconterebbe a molti proprio ciò che vorrebbe evitare di dire e quindi è in netto contrasto con la volontà di offrire una bella immagine di sé attraverso quanto sta realizzando. Da qui la sua perplessità e, tuttavia, la consapevolezza che «tutto il discorso del progetto era basato su questa idea qua, che portava a questo tipo di vita che sto facendo. E non sapevo come sottrarmi a questo discorso perché a me non andava di raccontare a nessuno del fatto che io sto nel dormitorio» (int. *cit.*).

Marius sta evidenziando la profonda contraddizione tra il partecipare al progetto AFD proprio in virtù della sua attuale condizione di vita e il desiderio di sottrarsi quanto più possibile da tutto ciò che si riferisce ad essa. L'opera che mi racconta, ancora nelle sue fasi ideative, iscrive pienamente tale ambiguità. Marius sta scegliendo di comunicare a molti il proprio disagio oppure di sottrarsi ad esso con modalità che non riesce ancora ad individuare.

Ciò che invece non gli crea sofferenza è la consapevolezza della sua diversità. Si definisce «molto atipico» e riconosce come questo sia un contributo che egli ha apportato al gruppo, permettendo agli altri di confrontarsi con la «vera diversità». «Essendo io veramente diverso», afferma. Come se ci fosse un gradiente di diversità che viene assegnato sulla base del numero di caratteristiche che differiscono da quelle possedute da chi valuta. Assu-

mendo la prospettiva, unica, degli altri due membri del gruppo, le dimensioni che, dal suo punto di vista, concorrono a stabilire il suo grado di diversità sono riconosciute nel fatto di non essere: «uno di Torino, un italiano, un giovane sì, ma che ha studiato oppure fa una vita sul posto inserito benissimo» (int. *cit.*). Tra le varie dimensioni, tuttavia, ce n'è una a cui Marius attribuisce il peso maggiore, quella culturale:

[...] proprio per il fatto che io sono rumeno, ha creato la grande diversità di pensieri che ci sono intorno a me e alle altre due ragazze (int. *cit.*).

Ci sono differenze e differenze, come Marius ci suggerisce: alcune di esse sono connesse ad esperienze di intima sofferenza, ad un disagio ancora non sufficientemente elaborato per potere essere, forse, rivelato o di cui appropriarsi senza una profonda comprensione dell'altro. Il rischio, come ci suggerisce Arnd Schneider⁴², è quello di alienare chi è portatore di uno status di esperienza della differenza più debole rispetto a quello dell'agente appropriante.

Da qui il bisogno di relazione che l'artista esprime, e la sua richiesta di un maggiore spazio di discussione e di confronto.

Conclusioni

Il percorso fin qui tracciato ha cercato di esplorare il complesso rapporto tra espressione/ rappresentazione del disagio e della differenza all'interno delle opere realizzate in situazioni di marginalità e di svantaggio. Partendo dalle collezioni oggi definite di *Art Brut* del Museo di Antropologia e di Etnografia dell'Università di Torino, considerate più come testimonianza di una particolare concezione scientifica che rafforzava l'idea di una diversità *tout court* piuttosto che accogliere le storie di intima sofferenza dei suoi realizzatori, sono arrivata fino al progetto *L'arte di fare la differenza* proprio in cerca degli individui e non di tassonomie della differenza e della malattia. In AFD ho provato a valorizzare il punto di vista di coloro che, nelle collezioni e nelle analisi di Marro, erano stati estromessi: gli autori delle opere e le loro intenzioni creative. Perseguire questo obiettivo in AFD ha significato spostare l'attenzione dalla categoria di *Art Brut* e dal suo «isolamento creativo»⁴³ ad un'esperienza di «estetica relazionale» e di «arte partecipativa».

⁴² Schneider A. (2011), *op. cit.*

⁴³ Giacosa G. (2008), *Due ma non due. Aperture ed incontri degli anni post Basaglia*, Joker, Novi Ligure.

Nelle interviste realizzate, gli artisti *outsider* hanno riflettuto sul proprio vissuto di partecipazione all'esperienza di creazione collettiva, partecipata e relazionale attivata dal progetto. Ad emergere sono esigenze e vissuti condivisi laddove la partecipazione ad AFD è vista come possibilità di riscatto e di accesso a maggiori opportunità per il riconoscimento del proprio lavoro espressivo. Sono diversi invece i vissuti relazionali connessi alla produzione delle opere all'interno dei gruppi che testimoniano di diverse modalità di «appropriazione» (Schneider, 2011) della differenza interna e di elaborazione del disagio, laddove espresso. Senza entrare nel dettaglio di tali differenziazioni, è tuttavia evidente come, al momento dell'incontro con gli artisti, le “forme” più compiute dal punto di vista ideativo e realizzativo fossero quelle che raccontavano di un'intersoggettività raggiunta e costruita, di un legame creato che fondava e sosteneva l'elaborazione collettiva del senso dell'opera. Per alcuni di loro, l'opera in costruzione era soprattutto la relazione creativa, ancora *in itinere*.

III. Educazione e valutazione
a cura di Valentina Porcellana

Educare alla differenza. Per una valutazione antropologica del progetto AFD

di *Valentina Porcellana*

Oltre la regolarità e le previsioni

Tra i molteplici elementi innovativi che hanno caratterizzato il progetto *L'arte di fare la differenza* c'è stata senz'altro la scelta di avvalersi di una valutazione di impianto antropologico che riuscisse a “governare la complessità” di un progetto di questo tipo. All'antropologa culturale coinvolta fin dalle fasi di preprogettazione è stato chiesto di partecipare e di osservare l'intero sviluppo del percorso progettuale. Il metodo etnografico ha permesso di ottenere una visione dall'interno delle dinamiche del gruppo di lavoro e di mettere a punto una modalità di valutazione qualitativa attenta alle peculiarità, all'originalità, all'imprevisto. Achille Notti sottolinea come un approccio qualitativo della valutazione «intende guardare l'evento educativo, le persone che vi partecipano con i loro sentimenti, atteggiamenti e valori, piuttosto che andare alla ricerca di *regolarità* e *andamenti* [...]. Si tratta di un approccio olistico, basato sulla convinzione della priorità della persona, della unicità dei suoi comportamenti, nella quale i soggetti, le azioni, le relazioni e i contesti sono presi in esame come un tutto, come un insieme non riconducibile alla somma delle sue parti, in una logica esplorativa che abbraccia contesti, sistemi di interdipendenza e dimensioni dei processi»¹. Non potevamo dunque scegliere un approccio diverso per valutare il percorso partecipativo di AFD, che già nel titolo esplicita i suoi obiettivi, l'esigenza, cioè, di andare al di là di ogni “regolarità” e di ogni “andamento prevedibile” per “fare la differenza”.

La valutazione *in itinere* ha permesso un continuo monitoraggio del processo in atto e delle rimodulazioni che si sono dovute via via apportare in base alle esigenze interne al gruppo e/o alle richieste della committenza,

¹ Notti A.M. (2009), “Ontologia sulla valutazione educativa: metodi, misure, strumenti”, in Notti A.M. (a cura di), *Valutazione educativa: sperimentazione della ontologia*, Pensa Editore, San Cesario di Lecce, p. 18.

nell'ottica della circolarità tra teoria e prassi che caratterizza la ricerca-azione degli interventi partecipati. L'interesse dell'antropologa si è concentrato sui processi relazionali, su quello che può essere definito il “benessere” dei partecipanti e del clima di lavoro, elementi ritenuti imprescindibili per consentire l'*empowerment* dei soggetti coinvolti. La valutazione è avvenuta attraverso l'osservazione partecipante degli incontri in **plearia** del gruppo, ma anche grazie a strumenti che “danno voce” e “lasciano la parola” ai protagonisti: focus group, confronti in plenaria, incontri individuali quando espressamente richiesto dai singoli attori di progetto. Come sottolinea ancora Notti, con l'approccio qualitativo «si cerca un superamento del rapporto obiettivi/risultati attraverso un'elaborazione metodologica che permette d'inserirsi direttamente nel processo delle attività in corso al fine di focalizzare le tematiche di volta in volta emergenti e di facilitare la comprensione dei processi, focalizzando le tematiche da diverse angolature, cercando di dare grande rilevanza ad un atto valutativo che comprende ogni aspetto problematico di ciascuna fase realizzativa dei risultati»².

Il percorso di valutazione, oltre che per monitorare e indirizzare la progettazione, è stato pensato e utilizzato per “lasciare testimonianza” del percorso stesso: scrivere “a proposito” del progetto, delle sue fasi, del suo andamento è stato indispensabile per non perdere memoria degli eventi. Se non fossero stati registrati e trascritti, si sarebbero potuti perdere molti elementi di senso rendendo difficile il processo di trasferibilità e di replicabilità in altri contesti. A questo proposito Liliana Leone e Miretta Prezza evidenziano il fatto che «talvolta i progetti realizzati nel sociale hanno difficoltà a diventare visibili e a promuovere apprendimenti comuni ad ampio raggio; c'è uno spreco, una carenza di capitalizzazione e le esperienze non si trasformano in memoria comune»³.

Le difficoltà legate alla valutazione di questo tipo di progetto sono derivate, in primo luogo, dal fatto che «esistono obiettivi a più livelli, a cui corrispondono anche destinatari diversi, tra loro coerenti rispetto ad una finalità ed una strategia complessiva, ma non sommabili»⁴. Nel caso di AFD, l'attenzione dell'antropologa è stata rivolta esclusivamente ai partecipanti al progetto e non ai possibili fruitori delle opere⁵. In questa sede si farà rife-

² Notti A.M. (2009), *op. cit.*, p. 19.

³ Leone L., Prezza M. (2003), *Costruire e valutare i progetti nel sociale*, FrancoAngeli, Milano, p. 10. Il progetto AFD ha saputo invece lasciare numerose tracce di sé e dei suoi protagonisti: dai rapporti interni al gruppo di progetto, ai diari “di bordo” delle educatrici (cfr. infra *L'arte “in relazione”: le narrazioni delle educatrici*), dalle mostre al catalogo, dal blog al presente volume scientifico, dal convegno finale ai suoi atti, ad una dissertazione di laurea (cfr. Cassoni, 2012).

⁴ Ivi, p. 202.

⁵ In questa sede non saranno discussi gli atteggiamenti, i bisogni e le aspettative dei partner di progetto che fanno parte di istituzioni ed enti con natura e mission diverse. Come

ramento in particolare al coinvolgimento delle educatrici (giovani donne) e degli artisti (giovani donne e uomini) che hanno operato nelle “triadi” di lavoro.

La presenza delle educatrici all’interno dei gruppi è stato senz’altro un altro degli elementi innovativi del progetto. Quanto la loro presenza e la loro competenza professionale – per quanto in formazione – ha contribuito a “educare alla differenza”? La presenza di un elemento “terzo”, pur pensato come facilitatore della relazione, ha effettivamente aiutato gli artisti emergenti e outsider ad interagire con più facilità? Come sono stati superati gli inevitabili momenti di difficoltà creati dalla relazione tra persone così diverse tra loro?⁶

Marianella Sclavi descrive la figura dell’“esploratore di mondi possibili” – e l’educatore e l’antropologo possono senz’altro rientrare nella categoria – come colui che non si lascia impaurire dallo spiazzamento, ma che, anzi, con coraggio accetta di cambiare prospettiva per esplorare soluzioni alternative: «Il contrario dell’urgenza classificatoria è infatti la capacità di convivere col disagio dell’incertezza, di sopportare l’esplorazione prolungata e paziente; il rendersi disponibili e anche divertirsi non solo all’inizio, ma durante tutto il processo ad accogliere lo sconcerto e il disorientamento»⁷.

Ai partecipanti di AFD è stato chiesto tutto questo: di superare “l’urgenza classificatoria” e l’etichettamento dell’altro, di convivere con il disagio che la relazione può provocare, di lasciarsi coinvolgere per un lungo periodo di tempo, di divertirsi e lasciarsi andare, di “esplorare l’imbarazzo” dell’incontro interculturale invece di cercare di sfuggirlo come siamo abituati a fare.

Non è facile “lasciarsi andare” alla partecipazione essendo stati a lungo esposti a «modelli impliciti molto forti e pervasivi, forti anche grazie al fat-

sottolinea Anna Maria Pecci, ideatrice del progetto: «siamo un gruppo interdisciplinare quindi veniamo anche da formazioni accademiche, esperienze lavorative, sistemi istituzionali e disciplinari diversi e quindi non è così scontato che la storia dell’arte dialoghi con l’antropologia, e che l’antropologia culturale dialoghi con l’antropologia fisica, e che tutti quanti dialoghiamo con l’educazione, per cui è un bel tavolo, è una pluralità di linguaggio, di diversi saperi, e saper fare, e progettazione partecipata significa anche riuscire a condividere degli strumenti concettuali ma anche operativi che ti permettano di arrivare a degli obiettivi in maniera piuttosto compatta e anche all’interno del partenariato e anche questo non è per niente scontato» (intervista cit. in Cassoni, 2012, pp. 107-108).

⁶ All’interno delle triadi, la figura dell’educatrice si è rivelata, in quasi tutti i casi, molto utile, se non indispensabile, per l’incontro tra i due artisti coinvolti. Una delle artiste, G., sottolinea come la presenza dell’educatrice abbia consentito ai due artisti della triade di dedicarsi all’ideazione dell’opera mentre l’educatrice si “prende cura” della mediazione.

⁷ Sclavi M. (2003), pp. 47-48.

to di essere rimasti impliciti»⁸ come negli approcci sinottico-razionali a cui siamo stati inculturati (e a cui ci siamo in qualche modo assuefatti, per cui quando ci è richiesta vera partecipazione e attivazione in prima persona restiamo paralizzati). Da questa difficoltà è emersa la richiesta, sia da parte delle educatrici, sia da parte degli artisti, di una “formazione all’incontro” e alla relazione⁹. Dal punto di vista pedagogico, l’approccio partecipativo implica il coinvolgimento attivo dei beneficiari/partecipanti nelle diverse fasi della progettazione, a partire dalla sua ideazione. Identificare le reali esigenze delle persone coinvolte dovrebbe indirizzare le azioni in modo da rispondere alle esigenze espresse direttamente dai partecipanti; si tratta quindi di suscitare la condivisione di informazioni, percezioni, esigenze, visioni e, più in generale, di conoscenze implicite ed esplicite per farle diventare patrimonio di progetto¹⁰.

Nel progetto AFD la “prova finale” da superare è un obiettivo comune da raggiungere che valorizza i singoli attraverso il lavoro di gruppo: se il singolo non contribuisce al raggiungimento degli obiettivi finali tutto il gruppo, in qualche modo, “ne subisce le conseguenze”. La realizzazione dell’opera da esporre è la verifica stessa del percorso: se l’opera non viene realizzata nei tempi stabiliti è evidente il fallimento del processo relazionale interno alla triade di lavoro, ma anche dell’intero gruppo di progetto che non ha saputo sostenere gli elementi più fragili¹¹. «Quando un obiettivo da realizzare è percepito e sentito come un progetto comune l’interesse e l’entusiasmo di chi partecipa aumenta. Portare avanti insieme un progetto o un’attività si traduce in un sentimento di avvicinamento relazionale, costituisce una forza attrattiva, dunque di coesione»¹². Il “senso di appartenenza” al progetto si costruisce attraverso una notevole capacità di ascolto da parte di tutti; un ascolto che riesce a passare da un primo livello di “allineamento delle visioni” ad una vera progettazione partecipativa delle strategie di intervento.

⁸ Sclavi M. (2003), *op. cit.*

⁹ Una delle artiste, A., ha riflettuto sul fatto che le sarebbe servito qualche incontro iniziale per “calibrare” le proprie aspettative rispetto al lavoro con l’altro artista: «All’inizio le mie aspettative erano grandissime e G. [educatrice senior] ha detto che abbiamo fatto tantissime cose con A. e per A., dei grandi passi avanti, ma secondo le mie aspettative no. Quindi forse questo mi sarebbe servito all’inizio» (tratto dal focus group con gli artisti, 25 agosto 2012).

¹⁰ Notti A.M. (1999), *op. cit.*

¹¹ Alla luce del successo delle inaugurazioni delle mostre, il bilancio del progetto, da questo punto di vista, è decisamente positivo. Tutte le “triadi” hanno realizzato e presentato nei tempi stabiliti la propria opera, riscuotendo larghi consensi da parte del pubblico e soddisfazione da parte del gruppo di lavoro.

¹² Giuliani S. (2003), “La comunicazione nella cooperazione”, in Atzei P. (a cura di), *La gestione dei gruppi nel terzo settore*, Carocci, Roma, p. 72.

I partecipanti di AFD sono stati coinvolti in un processo di *cooperative learning* che presuppone alcuni elementi fondamentali: l'interdipendenza positiva tra i soggetti, l'interazione diretta faccia a faccia, l'insegnamento e l'uso delle competenze sociali nell'agire in piccoli gruppi eterogenei, la revisione e il controllo dell'attività svolta e la valutazione individuale e di gruppo¹³. Pur riconoscendo di condividere scopi comuni, ciascun partecipante ha le proprie motivazioni per partecipare al progetto: «La condivisione degli obiettivi, riconosciuti come simili ma non uguali, rappresenta il fattore propulsivo della crescita e dello sviluppo del singolo e del gruppo e contemporaneamente il vettore del consolidamento e rafforzamento delle scelte del gruppo»¹⁴. È necessario verificare, anche in itinere, oltre che all'inizio del percorso, la condivisione degli obiettivi, senza darla per scontata.

Il gruppo di lavoro che si è creato in occasione del progetto AFD è un gruppo cooperativo? Dal lungo periodo di osservazione, dalle riunioni plenarie, dai focus group organizzati con i partecipanti è possibile sintetizzare la risposta a questa domanda in una tabella (tab.1).

¹³ Busnelli F. (2003), "Il cooperative learning per il terzo settore. La storia di un'esperienza e di una scelta", in Atzei P. (a cura di), *La gestione dei gruppi nel terzo settore. Guida al cooperative learning*, Carocci, Roma, pp. 15-26.

¹⁴ Atzei P. (a cura di) (2003), *La gestione dei gruppi nel terzo settore. Guida al cooperative learning*, Carocci, Roma, p. 34.

Tab. 1. Caratteristiche teoriche del gruppo cooperativo

Caratteristiche teoriche del gruppo cooperativo	Sì	No
Si stabilisce un'interdipendenza positiva tra i membri; ognuno è responsabile del proprio lavoro e di quello degli altri.	×	
I gruppi sono formati secondo criteri di eterogeneità in relazione sia alle caratteristiche personali che alle abilità dei loro membri (questo implica che non sono costruiti <i>a priori</i> , né casuali).	×	
La responsabilità della leadership è condivisa tra tutti i membri, che assumono ruoli di gestione diversi in diversi momenti (leadership distribuita).		×
La finalità del gruppo non è solo il raggiungimento dell'obiettivo, ma la promozione di un ambiente di interrelazione positiva tra i membri durante l'esecuzione del compito.	×	
Le competenze relazionali richieste per eseguire un compito in modo collaborativo sono espressamente ricercate [a] e insegnate [b].	×[a]	× [b]
Si interviene con un feedback adeguato sul modo di relazionarsi dei membri (e non solo sul contenuto).		×
È prevista una valutazione individuale per ciascun membro [a], oltre a una valutazione di gruppo [b].	× [b]	× [a]

Nel progetto si è dato per scontato che, data l'età e la formazione, i partecipanti avessero già sviluppato competenze relazionali sufficienti per affrontare un percorso partecipativo. Per questo motivo non si è pensato di offrire una specifica formazione al lavoro di gruppo. Secondo Busnelli, invece, «preparare alla cooperazione significa insegnare le specifiche competenze che sono necessarie per l'esecuzione di un compito di gruppo; in qualche modo possono anche essere definite come le norme di comportamento per un'uguale partecipazione, per prendere una decisione o risolvere un problema. L'idea dell'insegnamento di tali competenze non è naturalmente legato solo all'applicazione del metodo. Far sì che tutti i membri di un gruppo possiedano le competenze necessarie per parteciparvi presuppone, al suo interno, un'importante scelta di democraticità»¹⁵. In effetti, un'esigenza di questo tipo è stata sollevata da coloro che stavano vivendo con maggiore difficoltà la relazione all'interno della propria "triade". Al

¹⁵ Busnelli F. (2003), *op. cit.*, p. 18.

disagio della relazione si è sommato il timore di non sapere come uscire da una situazione di stallo che metteva a rischio l'intero percorso di creazione dell'opera. In questo caso è stato importante lo sviluppo al di un clima di reciproca accoglienza, di fiducia «dove le persone sentono di potersi esprimere, di poter dare il proprio contributo, di poter condividere i propri vissuti personali sia positivi sia negativi, senza rischiare di essere per questi giudicati o valutati (sia sopravvalutati che sottovalutati), senza correre il rischio di essere emarginati»¹⁶. Non sempre, però, ciò è bastato. Seppure l'attenzione e l'ascolto attivo dei bisogni di ciascun membro del gruppo sia stato al centro dell'intero processo, non sempre le difficoltà dei singoli sono emerse nei tempi e nei modi adeguati per trovare soluzioni condivise. Non tutti i partecipanti hanno saputo condividere all'interno del gruppo il disagio che il percorso stesso stava suscitando, né discutere insieme i suoi aspetti problematici¹⁷.

La sfida lanciata dal progetto stava proprio nel garantire una “uguale partecipazione” a tutti gli artisti e gli educatori coinvolti, pur sapendo che non partivano tutti da “uguali competenze”, comprese quelle relazionali¹⁸. Se le educatrici coinvolte sono state formate, all'interno del loro percorso di studi, a riflettere sulle complesse dinamiche relazionali e si sono esercitate alle difficoltà che queste comportano, non altrettanto si può dire degli altri partecipanti. In particolare gli artisti outsider sono stati chiamati ad un impegno particolarmente faticoso, che però, paradossalmente, hanno superato con più facilità di altri. «Quante paranoie vi fate!». Ha commentato Ario durante un incontro di verifica, richiesto dalle educatrici, per fare il punto sulla partecipazione attiva al progetto.

Emozioni sovversive e spiazzamenti

«Le emozioni sono fondamentali per la conoscenza del mondo di cui facciamo parte, quelle che proviamo nella nostra vita quotidiana sono pienamente sociali e culturali, vanno regolate secondo logiche diverse dalla razionalità favorendo lo spiazzamento, la moltiplicazione dei punti di vista, l'accoglimento dei paradossi; tutte dinamiche, queste, che la retorica del

¹⁶ Giuliani S. (2003), *op. cit.*, p. 55.

¹⁷ Tra gli aspetti che hanno creato malcontento e generato incomprensioni c'è l'elemento economico. Ai partecipanti, infatti, è stato corrisposto un “gettone di presenza” per il percorso formativo e il rimborso delle spese per i materiali utilizzati.

¹⁸ “Sfida” è una delle parole chiavi emerse durante il focus group con gli artisti. Proprio la sfida di un progetto partecipativo li ha convinti a partecipare ad AFD, soprattutto chi non si era mai trovato a lavorare in gruppo. Le altre parole chiave legate alle motivazioni per la partecipazione sono: relazione, parità, dialogo, libertà.

controllo esclude perché le giudica prive di senso»¹⁹. Nessun corso di studi insegna ad affinare l'autoconsapevolezza emozionale che significa, secondo Marianella Sclavi, sapere, conoscere, sentire le proprie emozioni e non "saperle controllare". Neanche gli educatori e le educatrici sono abituati a mettere in valore gli spiazzamenti, le emozioni "sovversive", le doppie visioni che sembra che rendano fragili e che invece sono la parte migliore della nostra umanità. «Lo stupore (ed emozioni analoghe) se preso sul serio ci induce a riflettere sui cambiamenti inattesi, non previsti, di scenari, ci costringe a rendere esplicite le aspettative profonde (le premesse implicite) che davamo per scontate»²⁰. Invece di cercare di evitare accuratamente gli imbarazzi, di preoccuparci costantemente di "salvarci la faccia" per riprodurre l'ordine sociale in cui ricoprire uno specifico ruolo, potremmo lasciarci stupire e vedere l'effetto che fa. E non lasciare questo compito solo agli artisti. In questo senso, il progetto AFD ha contribuito a "mescolare le carte": artisti e educatori sono stati chiamati a "giocare" insieme, a vivere insieme un'esperienza senz'altro spiazzante. L'incognita dell'incontro con l'altro, unita all'incognita della creazione artistica, è stata vissuta dai partecipanti con entusiasmo, ma anche con una certa preoccupazione. Lasciarsi andare a «imparare a vedere le cose in modi nuovi, a costruire ponti verso mondi diversi e inesplorati»²¹ ha richiesto tempi e modi diversi ai partecipanti. Già a partire dal primo incontro con il gruppo AFD, ciascuno ha intravisto possibilità e modalità diverse di partecipare attivamente al progetto. Per alcuni, le modalità partecipative presentate in quell'occasione hanno determinato o meno la decisione a proseguire. Non tutti se la sono sentita di lasciare le proprie certezze per "navigare nel mare dell'imprevisto" che il progetto richiedeva (anche dal punto di vista economico)²². D'altronde, coloro che, affascinati dalla modalità innovativa, hanno deciso di "imbarcarsi", non hanno sempre navigato in acque tranquille. Per restare nella metafora della navigazione, è la relazione a "scombussolare" tutti i piani e tutte le rotte. Da una parte, bisogna avere ben saldo il timone, dall'altro bisogna lasciarsi guidare dai venti.

¹⁹ Sclavi M. (2004), *op. cit.*, pp. 131-132.

²⁰ Ivi, p. 136.

²¹ Sclavi M. (2004), *op. cit.*, p. 189.

²² Come detto, la questione economica è riemersa in più occasioni durante il percorso progettuale. La mancanza di una retribuzione ha impedito, a detta sia di alcune educatrici sia di alcuni artisti, di potersi concentrare pienamente sul progetto. Gli incontri delle triadi e il lavoro di realizzazione dell'opera sono stati spesso rallentati dagli impegni di lavoro di ciascuno dei partecipanti.

Tutti in gioco, tutti al centro

All'interno del progetto nessuno è potuto rimanere inattivo, nessuno è potuto rimanere soltanto a guardare, al margine, isolato. Le regole del gioco non lo permettevano. La relazione e l'arte prevedono che ciascuno faccia la propria parte. Anche chi, come le educatrici, non ha mai sperimentato tecniche e linguaggi artistici. Virginia, una delle educatrici, riflette sul suo ruolo nel progetto, per nulla spaventata di riconoscersi «30% artista»:

Sto giocando al 30% come artista, nel senso che mi sento pienamente inserita nella creazione dell'opera, un po' perché M. non c'è sempre, quindi o lascio E. da solo o ci sono io per forza e poi in realtà mi piace, sono molto contenta [...] partecipo e mi sento ascoltata, nel senso che anche se non ho esperienza in campo artistico E. è molto ricettivo nei miei confronti. Io sono molto ricettiva perché non so niente, lui è molto ricettivo anche con me e cerca di aiutarmi²³.

Tutti e cinque i gruppi di lavoro sono partiti dalla stessa situazione di difficoltà: non conoscenza reciproca, non conoscenza dell'ambito di vita e di lavoro degli altri componenti, non condivisione di linguaggi e di tecniche. Ogni gruppo ha elaborato una strategia diversa per superare le difficoltà che il lavoro comune ha richiesto. Nel caso di Virginia (educatrice) e Enrico (artista), la difficoltà maggiore è stata l'assenza di Mirko (artista "outsider"). Ma anche l'assenza è un segno dell'altro e va, in quanto tale, rispettata:

In realtà ho trovato difficoltoso il fatto di non riuscire mai a incontrare Mirko, è un po' frustrante questa cosa della persona che c'era e non c'era; un po' destabilizza. E a un certo punto l'abbiamo presa così, nel senso che Mirko è così, la vita di Mirko è così, quindi lo prendiamo così, ovviamente cercando di vederci il più possibile ma prendendo atto che è una sua caratteristica (Virginia).

Avere la mediazione di Virginia è stato fondamentale, a me ha permesso di superare la paura iniziale, e che c'è sempre, dell'incontro. Confrontarsi con un'altra persona direttamente senza una mediazione è molto più difficile [...] Con Mirko che c'è anche Pepi [educatrice senior] che fa parlare Mirko, è come se fosse la sua pseudo coscienza, per cui quando Mirko ha difficoltà ad articolare la parola Pepi riesce a interpretarlo perfettamente. Quindi è un'altra mediazione che con Mirko è necessaria al 100%. [...] L'assenza di Mirko l'abbiamo accusata prima; poi, invece, stiamo prendendo come buonissimo quello che Mirko riesce a darci, anche come chiave di lettura della stessa opera. Certe osservazioni le captiamo subito, le mettiamo in un cantuccio e le facciamo poi

²³ Le interviste alle educatrici sono state condotte da Caterina Cassoni (cfr. Cassoni C., 2012).

germogliare e, come forse si vedrà nel catalogo, certe sue affermazioni molto poetiche sono servite a dare molto spessore al lavoro (Enrico).

Diversamente dalle altre triadi, Isabella, Giulia e Marcello hanno iniziato a lavorare subito al loro progetto di “gruppo”. Non hanno atteso che terminasse il percorso formativo iniziale per avvicinarsi gli uni agli altri. Il “fare”, per loro, è stata la cifra dell’incontro.

Avendo già conosciuto Marcello lui si sentiva sicuro perchè sapeva già chi ero. Non è stato un conoscerci da zero, ma piuttosto individuare un tema comune [...]. C’è stato l’entusiasmo da parte di tutti e tre di iniziare quindi anche l’organizzazione degli incontri è stata molto spontanea, ci siamo visti sempre tutti e tre, a parte una volta, e sempre anche con Tea [educatrice e artista], qui in laboratorio (Isabella).

Se all’interno delle triadi c’è stato un grande lavoro di avvicinamento tra i componenti, anche il gruppo allargato di progetto ha sentito la necessità di incontrarsi, a metà del percorso, per “fare il punto” sul proprio “essere gruppo”. Alle educatrici è stato chiesto di osservare e raccontare attraverso un diario e un blog il percorso vissuto all’interno delle singole triadi²⁴, nonché di farsi portavoce dei bisogni degli altri, oltre che di quelli personali. Un progetto di questo tipo e le modalità scelte per svilupparlo sono state altamente sfidanti per i partecipanti e i traguardi elevati hanno creato, in momenti diversi, preoccupazione e disorientamento²⁵. Nello stesso tempo, però, gli stessi obiettivi sono stati stimolo per l’azione e per la ricerca di soluzioni inedite. Nonostante le difficoltà, questi non sono stati ridotti o ridimensionati: ciò ha imposto a tutti un elevato grado di investimento nel progetto. Pur avendo obiettivi comuni chiari, la sfida è stata quella di raggiungerli attraverso strade nuove. Anche in questo caso, a fasi di difficoltà è seguito un processo di costruzione dello scenario di soluzione. Ciascun gruppo ha elaborato la soluzione con tempi e modalità proprie, insieme ai propri referenti di progetti e, a volte, anche grazie all’intervento del gruppo allargato. Le opportunità di riflettere sul processo hanno determinato la soluzione dei problemi che di volta in volta si sono presentati. La gestione creativa della “crisi da spiazzamento” ha portato al superamento del problema contingente e al cambiamento di sguardo e di postura rispetto ai processi in atto. Lasciarsi andare, uscire dalle proprie rigidità, essere predisposti al cambiamento ha consentito di “trovare la soluzione”, di uscire dalle cornici

²⁴ Cfr. *infra* *L’arte “in relazione”: le narrazioni delle educatrici* di Lucia Portis.

²⁵ Per alcuni artisti la sfida è stata doppia: essendo abituati a lavorare da soli nel proprio atelier, lavorare in gruppo ha rappresentato l’esplorazione di nuove modalità di lavoro. Come aggiunge Arianna, «il confronto con qualcuno che non fa parte della “cerchia artistica”, del mondo di cui facciamo parte, è una sfida nella sfida».

consuete e sperimentare, con efficacia, il nuovo. Come emerge dalle parole di Isabella, una delle educatrici:

Quando c'è l'arte di mezzo non sai mai qual è il prodotto finale. Noi siamo abituati alla nostra progettazione, ai nostri "schemini", ai nostri obiettivi e azioni e invece con l'arte non sai cosa viene fuori e quindi l'utente è protagonista al 100% perché sei tu che dipendi da lui, dalle sue idee e tu sei proprio solo una spalla. A volte è solo una questione di limare i contenuti. [...] quando abbiamo colorato le nostre ombre foto, laddove io e Giulia vedevamo delle semplicissime ombre Marcello vedeva molte cose diverse, una faccia che ride, un lupo, un maiale e poi effettivamente anche noi lo vedevamo. Per noi, abituati ai nostri schemi mentali, se sono ombre sono ombre... e invece lui per questo è una ricchezza, è proprio lui che fa la differenza.

Da una parte, l'arte consente di muoversi in scenari inediti, inesplorati, in cui ciascuno può sempre trovare la soluzione giusta, perché non esiste "giusto o sbagliato". Dall'altra, la relazione con chi ha un'esperienza totalmente diversa della vita e del mondo consente di liberarci dai nostri "schemini", come li definisce Isabella, per lasciarci guidare dall'altro. Chi ha deciso di partecipare al progetto ha accettato la sfida, ha voluto, più o meno consapevolmente, mettersi in gioco:

Io per me ne ho proprio bisogno anche perché ho deciso di partecipare a questo progetto proprio per iniziare a fare, per vedere fino a che punto posso arrivare (Beatrice).

All'inizio abbiamo vissuto momenti di difficoltà perché non capivamo dove stavamo andando e se hai un approccio mentale diverso ti serve a volte avere delle certezze, e il fatto che questo progetto sia così ampio, così libero, io lo trovo sicuramente molto positivo perché è una sfida. Ecco, io sicuramente sento più le scadenze, per modo di lavorare, per forma mentis, e quindi a volte sono io che sollelito in questo (Daniela).

Lavorare con qualcun altro per me è comunque una sfida. Lavorare con Ario mi ha terrorizzata, più o meno quasi ad ogni incontro. È un mio limite anche di relazione. Il problema con Ario è che varia molto, ci sono volte che riesci a parlare con lui, fa battute, si riesce a scherzare, è tutto quanto piacevole e altre in cui torni indietro. Quando c'era Giulia, la sua educatrice [senior] tutto era quasi sempre più fluido, tranne rare volte, ma Ario era più sereno e anch'io, ma lei parlava con noi, lui con lei e quindi non c'era incontro. Quindi le volte in cui ero rilassata ero comunque consapevole della mancanza di relazione. Io dall'inizio non avevo capito Ario e non sapevo come comportarmi con lui [...] Sapere da Giulia che cosa avesse Ario mi ha aiutato molto, anche se nel cercare un dialogo con l'altro io ho sacrificato totalmente il mio lavoro artistico. La relazione non è stabile, quindi non c'è stato mai un momento di stabilità su cui

costruire e andare avanti in quella direzione e quindi è stato un continuo cercare questa stabilità (Arianna).

Il passaggio dal controllo delle emozioni all'esplorazione di esse è un passaggio interculturale fondamentale. Il conformismo è il nostro "modo sociale" di evitare il più possibile l'imbarazzo del fraintendimento. Ma senza imbarazzo non c'è sorpresa, creatività, cambiamento, arte. Per alcuni partecipanti al AFD, però, l'imbarazzo non si è trasformato in scoperta ed è rimasto un ostacolo all'incontro. L'essere educati al confronto, al dialogo, all'ascolto in una società come quella attuale, che vive tensioni continue e crescenti, è più che mai importante e necessario. Come scrive Matilde Callari Galli «l'antropologia può anche essere considerata un modo di riflettere sui nostri comportamenti, sulle nostre usanze, sui nostri valori, sulle nostre norme, paragonandoli incessantemente con altri comportamenti, altre usanze, altri valori, altre norme»²⁶, aiutandoci così a smascherare stereotipi e pregiudizi e ponendo le basi per una profonda conoscenza di sé, oltre che dell'altro.

Perché l'imbarazzo dell'incontro sia messo in valore e diventi una vera occasione di conoscenza reciproca è necessario "cambiare postura" e scoprire il piacere della narrazione e dell'ascolto. Se l'imbarazzo è considerato soltanto «una malaugurata interruzione del fluire della comunicazione», oppure se è ignorato insieme alla situazione che l'ha prodotto, ciascuno rimarrà incastrato nei propri modelli impliciti. Un buon ascoltatore, suggerisce Marianella Sclavi, è un esploratore di mondi possibili, che si lascia stupire – e non scoraggiare – dagli elementi fastidiosi, marginali e imprevisti. È colui che sa gestire in modo creativo i conflitti perché sa mettersi nei panni dell'altro senza paura di perdersi, che vive l'imbarazzo come possibilità di conoscenza e come occasione per ridere delle proprie rigidità. Grazie al loro percorso formativo, le educatrici coinvolte nel progetto AFD riconoscono nella capacità di ascolto un elemento imprescindibile della propria professionalità, oltre che della propria umanità.

Noi [educatrici] siamo l'occhio e l'orecchio e i portavoce tra i vari membri del progetto, e dobbiamo farci portavoce sia per gli artisti emergenti che outsider e quindi è un "essere fra", assolutamente mediazione, con l'aggiunta che in più anche noi interagiamo. Noi siamo l'occhio e l'orecchio nel senso che il nostro compito è quello di documentare quello che succede e io aggiungerei anche la mano perché ci mettiamo del nostro, non siamo all'esterno in un ambito asettico e ci mettiamo in gioco, e il nostro compito è anche quello di valorizzare l'artista outsider e cercare di farlo esprimere al massimo e farlo conoscere

²⁶ Callari Galli M. (1999), *Lo spazio dell'incontro. Percorsi nella complessità*, Meltemi, Roma, p. 32.

all'altro artista e allo stesso modo anch'io devo cercare di conoscerli perché altrimenti non si può creare questo clima di complicità (Isabella).

L'ascolto, però, costa fatica. È un tempo denso dedicato all'altro, in cui dobbiamo essere coprotagonisti attenti, ma non invadenti. Accettare i tempi dell'altro, i suoi silenzi significa costruire una relazione in cui anche l'altro, da parte sua, abbia agio di sentirsi accolto e tempo per poter ricambiare, perché l'ascolto è un bene relazionale, un dono in senso antropologico, che dunque prevede di essere contraccambiato per non costruire una relazione sbilanciata, asimmetrica. Con il tempo ciascuno può scoprire qualcosa dell'altro e di sé.

Cheick con noi ha sicuramente trovato delle persone anche con cui tirare fuori delle cose di se stesso che secondo me non riusciva proprio a far uscire e invece con Simone faccio un po' fatica, lo vedo un po' chiuso nel suo mondo e quindi con lui ci devo proprio lavorare, [...] si relaziona poco, secondo me sta andando piano, ha bisogno di tempo, ha i suoi tempi, come io ho i miei (Beatrice).

Una delle difficoltà che ha accomunato educatrici e artisti è stata determinata dal rovesciamento dei ruoli o, per lo meno, dal superamento delle categorie che all'inizio tenevano separati, almeno sulla carta, "educatrici", "artisti outsider" e "artisti emergenti". Le etichette pesano, ma spesso risultano comode per non mettere in dubbio noi stessi e l'immagine che abbiamo di noi. Isabella, per esempio, sottolinea che la sua difficoltà iniziale più grande è stata proprio capire il proprio ruolo all'interno della "triade":

Ci siamo chiesti: dobbiamo osservare e non intervenire oppure dare le nostre idee sull'opera? Fino a quanto dobbiamo mediare? E ho dovuto proprio ritagliarmi un ruolo, non c'è stato nessuno che m'ha detto: ti devi comportare così e in più non avendo molta esperienza lavorativa questo è un primo approccio, diciamo. Ed è stato diverso il setting, cioè non è che non ho chiaro cosa deve fare un educatore, però è nuova la situazione in cui deve operare, è difficile operare all'interno di una triade quando devi produrre un oggetto artistico e tu non ne sai niente di arte, quindi è stato proprio un ritagliarsi un ruolo e capire anche fino a quanto io ero fondamentale, perché è stato molto valorizzato il ruolo dell'artista outsider e dell'artista e dell'educatore è solo stato detto: dovrai fare il diario e riportare tutto ciò che viene fatto, ma non è stato detto fino a che punto dovevi interagire, dare le tue idee. Poi da una chiacchierata con Anna Maria ho scoperto che in realtà dovevamo metterci in gioco al cento per cento.

Lo spiazzamento di Isabella è dato da una serie di fattori, tra cui un setting diverso "dal solito": educatori e utenti si incontrano, solitamente, nel contesto dei servizi socioassistenziali, sociosanitari o socioculturali, non certo in un atelier d'arte. Spesso si sottovaluta quanto i luoghi condizionano le relazioni. Il fare insieme in un luogo d'arte ha indotto a superare quel di-

slivello relazionale che contraddistingue il lavoro educativo: in questo caso l'educatore non era l'esperto, ma anzi era quello che "non sapeva niente di arte" e che doveva affidarsi all'istinto (oltre che alla sua professionalità) per cavarsela in un contesto nuovo, facendosi coinvolgere «al cento per cento» e fidandosi dei propri compagni di avventura.

Per definire il loro ruolo nel progetto AFD, le educatrici hanno utilizzato i termini: ascolto, mediazione, interazione, relazione, contatto, sperimentazione, empatia²⁷. Ciò che forse non si aspettavano di vivere in maniera così intensa è stato il processo di *empowerment* che il progetto ha attivato su loro stesse:

Io lo vedo molto su di me, sento di crescere in qualche modo insieme a Enrico, di fare un percorso insieme. Siamo due persone che in realtà han fatto percorsi diversi, però insieme riusciamo a accrescere le nostre capacità anche di azione su quello che stiamo facendo. [...] Su Enrico vedo l'empowerment, sì, nel senso che io, forse, gli ho dato alcune indicazioni iniziali molto blande su come fare con Mirko, sul lasciargli spazio, non essere troppo invasivo. Su Mirko lo vedo meno, perché non vedo Mirko [...]. Lui è stato, ad esempio, molto contento quando gli abbiamo proposto di fare qualcosa con la ceramica, perché non l'aveva mai fatto ed era entusiasta di questa cosa. [...] Io penso che l'empowerment fosse una finalità del progetto e penso che fosse finalità anche che noi educatori accrescessimo questa dimensione. Penso che più le triadi sono affiatate, più ci diamo spazio vicendevolmente nel lavoro, più possiamo crescere (Virginia).

Questo progetto mi sta piacendo perché mi sta aprendo un mondo che non conoscevo e anche il percorso formativo mi ha permesso di vedere cose che non conoscevo e mi sta arricchendo la conoscenza con Marius che ci ha invitato ad esempio a vedere una sua performance ed entrare in contatto con un ambiente che non conoscevo. [Lo sto vivendo] con curiosità, poi sicuramente mi faccio guidare in quel senso e ci sono comunque dei ruoli diversi ma anche in questo c'è molta compenetrazione e questa cosa mi sta piacendo (Daniela).

Nelle scienze sociali e pedagogiche, il processo di "capacitazione" è definito *empowerment*, cioè la possibilità di «incrementare in un soggetto la percezione di controllo su ciò che accade. Esso ha anche il significato di "autorizzare, permettere, mettere nelle condizioni di", rimandando in quest'ultima accezione all'azione dello sviluppo, del dispiegarsi di ciò che si trova [...] ad uno stato latente, potenziale»²⁸.

²⁷ Cassoni C. (2012), *op. cit.*

²⁸ Mannarini T. (2004), *Comunità e partecipazione. Prospettive psicosociali*, FrancoAngeli, Milano, p. 121.

Nel caso di AFD l'*empowerment* ha riguardato tutti, a livelli diversi, compresi i referenti di progetto. Come sottolinea Caterina, una delle educatrici,

quello che si è creato nelle triadi è a tutti gli effetti un processo di capacitazione dei soggetti, un processo, cioè, in cui ciascuno ha avuto la possibilità di crescere ed accrescere le proprie competenze. Questo si è rivelato molto fruttuoso anche perché i tre componenti dei piccoli gruppi erano molto diversi tra loro per formazione, esperienza, identità culturale e questo ha fatto sì che tutti si sentissero in qualche modo mancanti in qualcosa ma allo stesso tempo anche portatori di risorse e conoscenze in qualcos'altro.

Il progetto AFD è stato un "banco di prova" per ciascun partecipante sia per verificare e implementare le proprie capacità sia per costruire progettualità condivisa:

Sicuramente il rapporto con Michela e Marius è un rapporto particolare rispetto agli altri rapporti che crei, perché comunque è una cosa che è nata sulla condivisione e adesione ad un progetto comune, quindi non è un hobby in comune. Siamo persone molto differenti. Abbiamo lavorato tutti e tre e stiamo lavorando a questa relazione perché sappiamo che è la relazione che ci porterà all'opera (Daniela).

L'opera finale, quindi sarà più della somma di tre parti, perché come sottolinea Daniela

metterà insieme Marius, Michela e Daniela e sarà una sintesi di noi tre e forse oltre la sola sintesi, qualcosa che superi quello che siamo noi tre messi insieme.

Non per tutti, però, la relazione è stata il punto di arrivo del percorso né la sua piena realizzazione. Per alcuni giovani che hanno scelto l'arte come professione, elaborare la propria opera insieme ad un altro artista non è stato un percorso semplice. La frustrazione può essere legata al fatto che gli esiti a cui giunge una creazione "partecipata" rimandano solo in parte l'immagine che ha di sé e del proprio lavoro.

Uno ci mette anni a elaborare un modo di lavorare, una propria poetica e si trova adesso a non poterla utilizzare o doverla plasmare intorno ad un'altra persona e doverla cambiare molto. [...]. Mi sarebbe piaciuto, però, che il mio lavoro cambiasse insieme al lavoro di Ario, invece sarà un po' più un venirsi incontro. Siamo partiti da un tema comune e l'abbiamo sviluppato in due modi diversi (Arianna).

Riconoscere, come fa Giulia, che anche l'altro artista della triade abbia dovuto superare le stesse difficoltà, spesso aggravata dal peso della propria

disabilità, è giungere riconoscersi nella diversità. È vedere se stessi nei limiti degli altri, è un rispecchiamento utile. È porsi domande sul proprio lavoro, sull'arte, sul limite. Che si può superare.

L'arte "in relazione": le narrazioni delle educatrici

di Lucia Portis

La narrazione

La capacità di narrare è una costante umana presente in tutti i gruppi sociali; l'uomo e la donna sono esseri in-relazione e pertanto hanno imparato a raccontarsi per comprendersi e conoscersi, questo fa dire a Ricoeur che: «non sappiamo cosa sarebbe una cultura nella quale non si sappia più che cosa significhi raccontare»¹.

La narrazione costruisce appartenenza e valori condivisi; siamo talmente immersi in narrazioni che spesso non ne comprendiamo l'importanza. Essa è parte di noi, è un elemento essenziale della nostra umanità, ci permette di costruire l'identità², ci aiuta a rendere meno opaca l'esperienza attribuendo significato agli accadimenti. Infatti soltanto quando narriamo riusciamo davvero a comprendere ciò che ci è accaduto, in quanto connettiamo diversi elementi che prima potevano sembrare scollegati³.

Il processo narrativo è performativo, crea qualcosa che prima non esisteva: rapporti, consapevolezza, appartenenze. La funzione performativa della narrazione la rende uno strumento prezioso in tutti i percorsi euristici perché lascia traccia di ciò che accade e rende tangibili le scoperte.

¹ Ricoeur P. (2003), *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano, p. 54.

² Ricoeur riconosce la possibilità della fluidità nella costruzione dell'identità; si deve a lui la definizione di identità narrativa o identità ipse (in contrapposizione all'identità idem, sempre uguale e statica). L'identità narrativa è quella identità non immutabile, ma che conserva elementi di stabilità, che viene interpretata da noi stessi come se fossimo personaggi di una storia (cfr. Ricoeur, 2003, *op. cit.*).

³ Il pensiero narrativo che ci consente di conoscere e organizzare la realtà, privilegia la costruzione di storie come modelli interpretativi della realtà. Attraverso la narrazione, la mente procede per attribuzione di significati valorizzando gli aspetti semantici e trasformando l'esperienza in una storia coerente. Nella costruzione della storia la mente collega gli elementi in rapporto ad una azione, all'intenzionalità, agli strumenti e alle motivazioni, secondo una rete che enfatizza la coerenza della storia cercando di ricostruire i rapporti fra parte e tutto. Cfr. Bruner J. (2002), *La fabbrica delle storie*, Laterza, Bari.

La narrazione, inoltre, svolge diverse funzioni sociali che concorrono a renderla una facoltà necessaria alla convivenza umana⁴: innanzitutto una funzione comunitaria, che produce appartenenza e coesione sociale attraverso i legami che si instaurano tra narratore e destinatario. Le storie scambiate e condivise creano i valori e gli ideali con i quali ci riconosciamo come facenti parte di una collettività. Le pratiche narrative sono processi collettivi di costruzione consensuale di significati. Tutte le realtà sociali “pensano per storie”. Le storie ci aiutano a comprendere i nostri contesti di appartenenza perché attraverso la narrazione attribuiamo significato a ciò che accade e attiviamo diverse connessioni: tra tutti i protagonisti della stessa storia; tra chi racconta e chi ascolta; tra chi racconta, chi ascolta e il mondo circostante, poiché tutti sono in grado di pensare per storie⁵. Narrare ed ascoltare storie vuol dire anche “sentire” in comune, condividere emozioni e sentimenti che il racconto fa sorgere.

Una funzione identitaria: la narrazione costruisce la nostra identità individuale e collettiva. La costruisce, la de-costruisce e la ricostruisce continuamente creando traiettorie flessuose e imprevedibili. Ciò che siamo oggi non saremo domani, e neanche possiamo prevedere ciò che saremo: l'unica cosa che sappiamo è che le basi del nostro domani poggiano sul nostro passato. E così è per la nostra autobiografia, sempre provvisoria e mai terminata.

Una funzione cognitiva: le storie modellano la realtà, attraverso la creazione di una trama noi associamo elementi diversi secondo uno schema interpretativo che applichiamo in modo inconsapevole. L'analisi narrativa, come vedremo in seguito, ci aiuta a riconoscere questi schemi e quindi a fare chiarezza sui nostri modelli interpretativi.

Una funzione ludica: le narrazioni ci interessano, ci appassionano. Desideriamo e abbiamo bisogno di ascoltare e raccontare storie. Questo desiderio non sarà mai appagato del tutto perché non saremo mai in grado di conoscere tutte le possibili storie presenti nel mondo.

Una funzione mnestica: la narrazione ci salva dall'oblio, è il racconto che ci permette ogni giorno di dire chi siamo e fa in modo che possiamo immaginare un futuro.

Ogni racconto ha un destinatario diverso: possiamo essere noi stessi, come nei casi di scrittura diaristica o riflessiva, o persone conosciute, o ancora ascoltatori/lettori sconosciuti. A seconda del destinatario e del contesto, la narrazione si modifica poiché cambiano gli episodi, il modo di raccontarli, le parole utilizzate. Anche i significati attribuiti all'esperienza ed i

⁴ Jedlowski P. (2000), *Storie comuni, la narrazione nella vita quotidiana*, Bruno Mondadori, Milano.

⁵ Bateson G. (2000), *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano.

vissuti possono cambiare perché ogni ricordo si modifica nel tempo (ricordare è sempre far tornare nel presente qualcosa del passato, e questo movimento di passato nel presente modifica i ricordi, non tanto nei fatti, quanto nei vissuti) e nello spazio (qui mi riferisco appunto ai diversi contesti e ai diversi possibili destinatari della narrazione).

Oralità e scrittura

Diversi sono i codici narrativi che possiamo mettere in campo per comunicare, tra i quali quelli più comuni ed utilizzati sono l'oralità e la scrittura. Il primato dell'oralità è il primato dell'udito, le parole sono sentite e trattenute attraverso la memoria, non c'è altro modo di richiamarle alla mente. In una cultura orale quello che si sa è ciò che si ricorda⁶, è quindi necessario utilizzare alcuni accorgimenti per conservare mnemonicamente le parole sentite come le frasi fatte o i proverbi che servono a dar ritmo al discorso e agiscono come aiuti mnemonici.

L'oralità privilegia espressioni di tipi paratattico poiché bada alla pragmatica avendo di fronte sempre un ascoltatore, le proposizioni sono collegate fra di loro in modo parallelo e non subordinato; il discorso orale è ridondante; la ripetizione serve a mantenere la trama nella mente dell'oratore e dell'ascoltatore. Il discorso orale è più vicino all'esperienza, solo la scrittura ha reso possibile distaccare la conoscenza dall'esperienza diretta. L'oralità è immediata, passa direttamente dal pensiero alla voce senza ausilio di altri mezzi (penna, carta)⁷. Coinvolge più sensi contemporaneamente: la voce può avere intonazioni diverse, ritmi, tempi; è accompagnata dai gesti, dallo sguardo; lo stesso racconto può avere molte sfumature ed essere diverso ogni volta che viene narrato, una volta scritto un testo non può variare ogni volta che viene letto se non per l'attribuzione di significato che ne fa il lettore.

La scrittura è un sistema di segni grafici in cui ad ogni elemento grafico si possono associare significati distinti e esplicabili linguisticamente dalla comunità; il segno, tracciato su un supporto, dovrà essere distinto e tipizzato ossia ripetibile in forme ogni volta riconoscibili⁸. La scrittura e la lingua sono due sistemi semiotici, ma mentre sarà sempre possibile codificare il primo nel secondo, non sarà possibile il contrario: la lingua non può essere codificata completamente nella scrittura. Il linguaggio scritto è altro dal

⁶ Ong W. (1986), *Oralità e scrittura*, il Mulino, Bologna.

⁷ Cardona G.R. (1990), *I linguaggi del sapere*, Laterza, Roma-Bari.

⁸ Cardona G.R. (1981), *Antropologia della scrittura*, Loescher, Torino.

linguaggio parlato, è possibile riflettere su di esso solo quando questo viene oggettivato nella scrittura⁹.

Jacques Derrida asserisce che la scrittura non è un supplemento dell'oralità ma un fenomeno diverso¹⁰. Non c'è corrispondenza puntuale fra gli oggetti del mondo e le parole dette e fra queste e quelle scritte, la scrittura "crea" modelli e realtà che sono al di là del mondo esterno. La riproduzione della parola nell'alfabeto, e di conseguenza nella scrittura, consente l'osservazione e l'analisi delle modalità linguistiche e dei significati della lingua.

La scrittura è stata un'invenzione rivoluzionaria che ha trasformato l'approccio alla conoscenza. Alcuni autori¹¹ sono concordi nel considerare la scrittura un medium che ha trasformato profondamente il modo di pensare e vedere la realtà. La parola scritta conserva ciò che all'oralità sfugge, è immortale e artificiale; è stata definita un linguaggio "decontestualizzato" e autonomo poiché si distanzia dall'autore. Proprio per il suo carattere artificiale è considerata una tecnologia, la scrittura richiede infatti una serie di strumenti: penne, carta, computer, il segno ha bisogno di essere separato dalla parola attraverso questi mezzi artificiali.

La tecnologia non è un semplice aiuto esterno¹², ma trasforma le modalità di comprensione della realtà, aumentando, come nel caso della scrittura, le capacità riflessive e la consapevolezza di sé, genera distanza e questa distanza è utilizzata per l'analisi e l'approfondimento di tutti gli aspetti legati alla conoscenza. La scrittura è un'operazione solipsistica; mentre l'oralità ha bisogno del narratore e dell'ascoltatore contemporaneamente, l'autore del testo e il suo lettore sono entrambi soli; non solo, possono anche essere distanti nel tempo, un testo si può leggere a distanza di anni, anche di secoli. Gli interlocutori degli scrittori possono essere perfetti sconosciuti, entrambi devono inventarsi l'altro, entrambi sono finzione.

La scrittura genera distanziamento; per Derrida è il doppio per eccellenza: il luogo di un pensiero che fin dall'inizio si scopre scisso e differito. Il distanziamento provocato dalla scrittura mette così ordine nel caos dell'oralità.

La lettura e l'analisi successiva alla scrittura permettono di eliminare nel testo errori ed incongruenze. Il testo si può correggere, la stesura finale di uno scritto spesso differisce da quella iniziale. Non è possibile, invece, cancellare una parola detta, si può soltanto negare o rettificare. Da un punto di vista fenomenologico, la scrittura ha influenzato in modo massiccio la capacità di riflettere degli individui. Secondo Giorgio Raimondo Cardona «la

⁹ Havelock E.A. (2005), *La musa impara a scrivere*, Laterza, Roma-Bari.

¹⁰ Derrida J. (1998), *Della grammatologia*, JacaBook, Milano.

¹¹ Ong W. (1986), *op. cit.*; Havelock E.A., 2005, *op. cit.*

¹² Ong W. (1986), *op. cit.*

lingua scritta [...] diventa modello e forma; per la prima volta ciò che era un flusso inarrestabile, consegnabile solo alla memoria, ma mai percepibile nella sua interezza, si consegna alla vista e dunque alla riflessione e all'analisi»¹³.

La scrittura in educazione

Chi educa spesso deve scrivere poiché gli è richiesto da un punto di vista professionale, è una scrittura dovuta, formale e istituzionale. Si scrivono progetti, relazioni, osservazioni, valutazioni. C'è poi un altro tipo di scrittura, quella meno formale che serve a passare comunicazioni o a riflettere sulle esperienze vissute. I due tipi di scrittura spesso riguardano le stesse realtà, ma utilizzano linguaggi diversi. Raccontare gli altri o raccontare se stessi in rapporto agli altri è “un esercizio di educazione”¹⁴ che nasce dall'ascolto attento dell'altro e delle proprie emozioni e pensieri.

La scrittura in educazione quindi implica responsabilità e disciplina, è un esercizio magmatico, che scaturisce da un bisogno di comprensione e che implica una pratica quotidiana. La scrittura è dunque uno strumento importante di lavoro perché permette di trovare il senso al proprio fare e di trasformare il vissuto in sapere esperienziale costruendo in questo modo conoscenza. Le esperienze professionali in contesti problematici e complessi non possono essere comprese soltanto attraverso teorie precostituite, eppure necessitano di una comprensione che, come asserisce Heidegger è un “esistenziale fondamentale dell'essere dell'esserci”¹⁵; occorrono quindi spazi di riflessione sull'azione che ricostruiscano i processi, analizzino gli accadimenti, individuino quale intenzione ha fatto scaturire l'azione. Interrogarsi su ciò che si fa, su come lo si fa e sugli esiti delle azioni è un compito educativo fondamentale che può essere messo in atto attraverso modalità di scrittura libera o guidata¹⁶. La scrittura, inoltre, sia formale sia informale, genera possibilità di valutazione e ricerca se viene utilizzata successivamente come materiale di analisi.

Il lavoro educativo è spesso fatto di gesti ripetuti, di routine e monotonia, gli obiettivi non sono immediatamente raggiungibili e a volte i cambiamenti auspicati sono lenti e invisibili; la scrittura aiuta a stare nel presente con intenzionalità, “permette di strutturare l'attesa”¹⁷ e di comprende-

¹³ Cardona G.R. (1990), *op. cit.*, p. 187.

¹⁴ Canevaro A., Chiantera A., Cocover E., Peticari P. (2000), *Scrivere di educazione*, Carocci, Roma, p. 15.

¹⁵ Cit. in Mortari L. (2004), *Apprendere dall'esperienza*, Carocci, Roma, p. 29.

¹⁶ Vedremo successivamente diversi tipi di scrittura diaristica guidata.

¹⁷ Canevaro G.R. *et alii* (2000), *op. cit.* p. 23.

re quello che senza riflessione scivolerebbe via senza significato. Diventano così importanti anche i piccoli gesti e le esperienze quotidiane apparentemente di routine.

Quello che manca spesso è la comprensione dell'utilità di questa pratica quotidiana che può essere vissuta come un peso, un ulteriore "compito" da eseguire; è importante quindi capire come la scrittura sia un aiuto indispensabile all'azione, un modo per uscire dalla mancanza di significato che uccide l'intenzionalità educativa. Educare alla scrittura, quindi, deve essere un obiettivo importante dei percorsi di formazione degli educatori professionali.

Il diario professionale

Come già affermato in precedenza, esistono diverse tipologie di scrittura in educazione. La prima tipologia è quella formale; le scritture formali (relazioni, osservazioni, progetti) utilizzano un linguaggio professionale impersonale dove il soggetto scrivente scompare; la seconda tipologia è quella informale: fanno parte di questa i diari di bordo e i diari professionali. Il primo tipo di diario è utilizzato normalmente per comunicare, dare informazioni su quanto è successo durante un turno di lavoro o durante situazioni particolari; è un diario collettivo che viene letto e utilizzato da tutta l'équipe di lavoro. In questo caso il soggetto scrivente è presente e spesso la scrittura può assumere registri diversi. Ci sono équipe che decidono di dotarsi di una griglia per dare al diario una struttura precisa, altre che lasciano libero chi scrive di adottare il linguaggio che preferisce. Certo è che più i diari sono uniformi più sarà facile utilizzarli come materiale di analisi e riflessione.

Il diario professionale è individuale e consente una riflessione costante sul proprio fare; è una forma di espressione antica: la cultura occidentale infatti ha utilizzato il diario al fine di aumentare l'auto-comprensione e diventare più consapevoli dei propri vissuti cognitivi ed emotivi. La scrittura del diario professionale ha una sua tradizione in diversi campi disciplinari tra cui l'etologia e la ricerca etnografica. In quest'ultimo caso il diario diventa un modo per registrare le osservazioni durante la ricerca sul campo e viene chiamato "diario di campo"¹⁸.

Il linguaggio utilizzato nella scrittura del diario professionale è vicino all'esperienza del soggetto essendo egli stesso il destinatario del testo. La questione del destinatario è di fondamentale importanza; ogni narrazione ne ha uno, possono essere una o più persone fisiche o immaginarie o scon-

¹⁸ Mortari L. (2004), *op. cit.*, p. 89.

sciute (come nel caso dei blog), o ancora se stessi. Ovviamente il linguaggio e i contenuti si modificano a secondo del destinatario del testo, del contesto e del momento in cui viene scritto. Un diario professionale deve avere alcune caratteristiche: innanzitutto è importante che le descrizioni siano “dense” (*thick descriptions*), ossia devono contenere strutture di significazione¹⁹ che permettano di recuperare le interpretazioni che il soggetto fa di ciò che vede in relazione al senso che crede stia dando l’altro di ciò che fa. In altre parole, osservare il mondo e descriverlo cercando di rintracciare la rete di significati. Fare ciò non è semplice, occorre imparare ad osservare se stessi mentre si osserva e si cerca di comprendere il mondo. Bisogna esercitare quella che Marianella Sclavi chiama “bisociazione cognitiva”, la capacità di guardarsi mentre si guarda l’altro e di uscire dalle proprie matrici percettivo-valutative di riferimento²⁰. Un diario è utile se spinge il soggetto a farsi delle domande, ad uscire dal paradigma della semplice informazione per entrare in quello della narrazione, dove i significati non sono mai univoci, dove è necessario contemplare possibilità diverse. Occorre allenarsi a non sentirsi rassicurati e “in controllo” delle situazioni, ma al contrario accettare di venire smentiti, sorpresi, spiazzati²¹.

Analisi dei diari del progetto *L’arte di fare la differenza*

Le educatrici del progetto, che facevano parte dei gruppi di lavoro, si sono impegnate a tenere un diario professionale che è stato consegnato loro all’inizio del percorso. Lo scopo era quello di narrare l’esperienza del gruppo e i testi del diario potevano anche essere sul blog creato appositamente²². I diari consegnati hanno quindi come destinatari in alcuni casi solo sé stesse in altri casi (quando sono stati inseriti sul blog) un ipotetico pubblico sconosciuto e possono essere stati auto-censurati. Alcune hanno scelto di tenere un diario per sé e uno per il pubblico, altre hanno invece postato sul blog i testi del proprio diario senza separare i diversi contenuti (quelli per sé e quelli per gli altri).

L’analisi quindi ha riguardato testi con destinatari diversi, seppur provenienti tutti dallo stesso strumento. All’interno dei testi sono state individuate le unità di senso (salienze) più rilevanti e ricorrenti e a queste è stato dato un nome che potesse racchiudere significati simili.

¹⁹ Geertz C. (1988), *Antropologia interpretativa*, il Mulino, Bologna.

²⁰ Sclavi M. (2004), *Arte di ascoltare e mondi possibili*, Mondadori, Milano.

²¹ Ibidem.

²² L’utilizzo del blog è stato incentivato dai responsabili del progetto. La pubblicazione dei post, però, non è stata libera, ma programmata.

Sostare nell'incertezza

La prima salienza riguarda le difficoltà e le opportunità della progettazione partecipata. Progettare insieme significa non definire tutto a priori e quindi non aver ben chiaro quale potrebbe essere il proprio ruolo all'interno del progetto. L'abitudine al fare educativo deve essere sostituita dal sostare, dallo "stare lì e non fare nulla", come dicevano gli educatori francesi inventori del lavoro di strada. Esiste certo un obiettivo, ma come raggiungerlo è questione di tempo, di relazioni, di creatività, ancor più in un percorso che ha a che fare con l'arte. Per fare questo c'è bisogno di tempo, come racconta Daniela:

Michela non conosceva né me né Marius, tutti e tre abbiamo storie di vita differenti ma abbiamo avuto voglia di metterci in gioco e raccontarne una nostra di storia che non fosse solo una sintesi di ciò che ognuno di noi singolarmente è e di ciò che ha saputo apportare al gruppo, ma un qualcosa di più che eccedesse noi tre. Ecco questo penso sia il lavoro che abbiamo fatto finora. Ci siamo presi il nostro tempo, negoziandolo in maniera non sempre facile con quelli che sono i tempi e le scadenze che un progetto che prevede altri soggetti e non è autogestito comporta. Ci siamo permessi il lusso di incontrarci in luoghi spesso diversi, di passeggiare senza uno scopo rigidamente definito, di non sapere in anticipo a cosa avrebbero portato questi incontri né di preciso quanto sarebbero durati, non abbiamo mai speso soldi e abbiamo visto quanto questo possa esser difficile... ci siamo presi il lusso di incontrarci per raccontarci, per fare fotografie, per passeggiare e questa per me è stata un'enorme ricchezza.

Sempre Daniela definisce questo tempo dedicato alla conoscenza reciproca e al capire che cosa poteva nascere dallo stare insieme come tempo dello "spaesamento", intendendo con ciò la sensazione di essere senza protezioni e quindi l'essere guardinghi nei confronti degli altri:

A partire da quando, la prima volta che ci siamo visti, abbiamo dovuto presentarci in due parole. Daniela l'educatrice, Marius l'artista outsider e Michela l'artista...nessuno di noi si sarebbe realmente presentato così... chissà magari al termine del progetto lo rifaremo questo giochetto e vedremo cosa ne uscirà, come ci descriveremo in due parole potendo scegliere di dire cosa ci va e avendo raggiunto la confidenza per farlo. Questo ha richiesto del tempo, un tempo che definirei dello spaesamento. Basti pensare che Michela ha impiegato almeno un paio di mesi per mostrare a me e a Marius alcuni dei suoi lavori ed esempi analoghi si potrebbero fare per ognuno di noi...

In alcuni gruppi questo tempo del "sostare" è stato riempito dallo sperimentare insieme per comprendere l'altro, come scrive Isabella:

Ci siamo accomodati attorno al tavolo e abbiamo iniziato a guardare le nostre foto da diversi punti di vista. Marcello ha osservato le immagini attraverso delle lenti colorate, e su mio invito, ha iniziato ad esprimere le sue impressioni. Pronatamente il nostro artista outsider, ha detto che lui vedeva nelle ombre: un lupo, un pesce e un maiale; in un'altra posizione vedeva "una faccia che ride" e in un'altra ancora tre isole. Io e Giulia ci siamo guardate negli occhi, siamo rimaste entrambe stupite dalla fantasia e dalla capacità di Marcello di dare diversi significati alle ombre con estrema semplicità. Un'azione che è risultata immediatamente difficile per noi, ma proprio grazie all'aiuto di Marcello, piano piano abbiamo visto anche noi ciò che vedeva lui.

In questo modo si scoprono le cose che si hanno in comune al di là delle differenze; a questo proposito Virginia racconta i risultati del progetto che potremmo definire secondari ma non meno importanti:

È bello quello che sta accadendo durante il progetto. Si impara a conoscersi e a rispettarsi.

Mirko si è aperto con noi e ci ha raccontato qualcosa dei suoi desideri e dei suoi sogni. Ci ha rivelato che vuole andare via dall'Italia con i suoi genitori e sposarsi. Anche io ed Enrico siamo giovani e stiamo cambiando casa. Stiamo anche noi cercando il nostro posto nel mondo.

È bello perché siamo tutti e tre giovani in cammino.

Questo tempo della conoscenza è anche tempo dell'incertezza e questo può creare disagio, come scrive Caterina:

Ci sono stati sicuramente momenti difficili, soprattutto inizialmente, perché mettere insieme tre persone (nel nostro caso addirittura quattro) che non si conoscono, e non hanno mai lavorato insieme, con l'obiettivo di arrivare alla creazione di un'opera d'arte di gruppo, è decisamente un'operazione ambiziosa e rischiosa...

Per quanto riguarda me, addirittura, non ho mai avuto esperienze con l'arte, quindi una situazione del tutto nuova.

Il tempo del sostate, dunque, è un tempo leggero e denso che richiede pazienza, capacità di osservazione e di auto-osservazione, spirito critico, ma alla fine i risultati arrivano e sono proficui:

Ora se guardo verso la terraferma mi accorgo di quanta strada abbiamo già percorso e, anche se non vedo ancora il nostro punto di approdo all'orizzonte, forse senza troppo rendermene conto, ci troviamo già in un'altra fase... (Daniela).

L'arte in "relazione"

La scommessa del progetto era quella di produrre forme artistiche mettendo insieme persone con background e competenze diverse tra cui anche quella educativa che si esplica in particolar modo nella relazione. La domanda che qui ci poniamo è quindi se le competenze relazionali abbiano favorito e stimolato il pensiero creativo in persone diverse e il lavoro di gruppo.

Racconta Caterina che la presenza delle educatrici (nel suo gruppo erano in due) ha creato ponti fra differenze; la capacità di mediare attraverso la relazione ha consentito di arrivare a una comunanza di obiettivi:

Andando avanti, però, abbiamo capito sempre più come la chiave per riuscire in questo progetto fosse proprio curare le relazioni tra di noi.

Certo, a volte è servito il mio punto di vista, insieme a quello di Giulia, in quanto educatrici (io in formazione e lei esperta), perchè entrare davvero in relazione tra di noi è difficile, tanto più per chi non è abituato a curare professionalmente questo aspetto...

Ad un certo punto occorre però allontanarsi per lasciare spazio agli altri.

Poi è successo qualcosa, qualcosa si è smosso tra Arianna e Ario, e prima Giulia, poi un po' anche io, ci siamo tirate un po' indietro, per non influenzare troppo quello che sta accadendo, rimanendo comunque attente ai processi in atto (o almeno ci sto provando....).

Credo, in conclusione, che siamo riusciti, pur con una fatica iniziale, a creare un buon rapporto di fiducia e collaborazione tra di noi (Caterina).

Se è vero che siamo esseri costantemente in relazione con sé stessi, con gli altri e con il mondo, allora anche l'arte è un prodotto relazionale, come ci suggeriscono le riflessioni di Virginia:

Cos'è per me l'arte? È un modo per esprimere se stessi oppure è un qualcosa che si crea nella relazione. Nessuno crea da solo. Tutto si costruisce nella relazione. Chiunque è stato influenzato da qualcun altro. Personalmente mi sono resa conto della vastità del mondo dell'arte e di ciò che vi ruota intorno. Sto imparando a conoscere le figure degli artisti e la loro importanza. È interessante sapere e conoscere come artisti ed educatori possono lavorare insieme.

La relazione consente l'attesa e la comprensione dei tempi dell'altro:

Si è creata una bella sinergia tra i due artisti. Enrico sta molto attento e cerca sempre di parlare e spiegare in modo comprensibile a Mirko. Non sempre è facile capire cosa dice Mirko (Virginia).

Una cosa importante è l'essere consapevoli del proprio ruolo all'interno del gruppo:

Il mio ruolo? Ho sicuramente delle buone competenze relazionali che mi possono aiutare nel creare collaborazione e un buon clima all'interno della triade (Virginia).

Il lavoro relazionale richiede tempo e il creare un linguaggio comune è un obiettivo importante senza il quale è difficile produrre qualcosa insieme:

In questo progetto che sento di paragonare ad un viaggio avventuroso, alla scoperta di, trovo la questione dei tempi da rispettare quantomai centrale. Michela, Marius ed io. Questa di per sé è già stata una novità che ha richiesto tempo: tempo per conoscersi, tempo per fidarsi necessario per raccontarsi, tempo per scoprire che a fare le foto sono bravo, tempo per accedere ad un mondo che non conosco e che mi è precluso, tempo per scrivere, per fissare alcuni punti che ci permetteranno di orientarci, tempo per iniziare a parlare un linguaggio che sia comune al gruppo. Eh sì, questa è stata un'altra questione che ha richiesto del tempo (Daniela).

La relazione consente lo scambio fra differenze, Beatrice riflette sulle parole che emergono durante gli incontri:

È stato un pomeriggio intenso in cui abbiamo discusso di molte cose. Prima di tutto come far unire le due capacità artistiche di Cheick e Simone.

Abbiamo preso in esame quelle parole che spesso uscivano fuori dai vari incontri di formazione: Identità, Spostamento, Patrimonio, Cultura, Memoria. Da qui ci è venuta l'idea di costruire una storia, una narrazione fatta di immagini e parole. Parole, perché no, cantate? Cheick si è proposto di scrivere delle canzoni utilizzando appunto quelle parole.

Sempre Beatrice ci ricorda che la relazione è anche quella che si instaura tra l'artista e il suo pubblico:

In questo caso mi ritrovo con la parola RELAZIONE. Chiaramente chi fa arte deve entrare in relazione con chi ammira la sua opera, entra in gioco una connessione tra l'io e l'altro. Con la nostra opera si cercherà una relazione fatta di parole, segni, immagini e suoni.

Ogni incontro con l'altro ha qualcosa di imprevedibile e ci arricchisce se siamo in grado di ascoltare e interagire; l'educatore è sempre debitore all'altro in relazione in quanto gli apprendimenti non sono mai a senso unico bensì reciproci. Isabella riflette su come tutto questo sia amplificato dal fattore "arte" e dai suoi risultati:

Vorrei condividere una riflessione: ogni incontro con la diversità ha un elemento fondamentale, quando è l'arte il ponte di unione, l'imprevedibilità.

Normalmente sono abituata ad organizzarmi con razionalità, a pensare e a prevedere le possibili soluzioni; invece la mia triade 71 mi sta insegnando a la-

sciarmi guidare dalla fantasia per entrare nel campo dell'imprevedibilità: è una nuova grande esperienza.

Curare le relazioni è stato quindi quel fattore che ha permesso alle differenze di emergere e di essere ricomposte nel lavoro di gruppo; senza il lavoro relazionale il risultato non sarebbe stato lo stesso sia come apprendimenti reciproci (e forse anche cambiamenti) che come prodotti artistici finali.

Tante diversità da scoprire

Le ultime riflessioni riguardano la diversità. Il progetto prendeva spunto e metteva l'accento sulle differenze, infatti uno degli obiettivi principali era «promuovere l'empowerment culturale di tutti i beneficiari in merito all'esercizio di una cittadinanza attiva e responsabile mediante il riconoscimento del valore della cultura e dell'arte nel rendere consapevoli delle differenze»²³. Abbiamo già visto come la relazione, il creare un linguaggio condiviso e il tempo passato insieme abbiano creato legami che consentivano di andare al di là delle differenze per il raggiungimento di un obiettivo comune, ma molte riflessioni nei diari mettono l'accento sull'arricchimento dato dalla differenza. Parafrasando Emmanuel Levinas possiamo affermare che solo l'assolutamente estraneo può aiutarci a comprendere meglio noi stessi e gli altri. Scrive Beatrice:

Imparare a conoscere il diverso, attraverso il dialogo, la relazione, e direi io, anche attraverso un linguaggio figurativo.

Mi viene da citare a proposito di questo R. Kapuscinski nel libro "L'altro" che a sua volta cita l'ipotesi di Sapir-Whorf sulla relatività linguistica (di cui condivido il pensiero): «[...] il pensiero viene formulato in base alla lingua e che, parlando lingue diverse, ognuno di noi si crea un'immagine del mondo personale e diversa da quella degli altri. Queste immagini non combaciano, non sono intercambiabili. Quindi il dialogo, seppure non impossibile, richiede da parte degli interlocutori un grosso sforzo, una paziente tolleranza e il desiderio di capire e intendersi. Il renderci conto che, parlando con un altro, abbiamo davanti qualcuno che in quello stesso momento vede e capisce il mondo in modo diverso dal nostro, è fondamentale per favorire un dialogo positivo».

È questo incontro che, secondo me, più di tutti gli altri ci ha dato una bella spinta a tirare fuori idee, riflessioni su come la nostra opera poteva essere realizzata. L'incontro multiculturale poi continua grazie alla collaborazione con Cheikh, che in tutti i nostri incontri ci rendeva partecipi con una sorta di narra-

²³ Dal testo del progetto.

zione (dal citare il Corano, al tirare fuori pezzi della sua storia personale in Senegal e in Italia) che arricchisce e mette in discussione il nostro modo di pensare. L'idea portante del nostro progetto è far capire come dentro di noi abbiamo molte barriere, e tendiamo a soffermarci in modo superficiale solo a ciò che vedono i nostri occhi senza andare ad indagare nel profondo, direi io, del cuore.

Isabella ci fa capire come dalle diversità possa nascere qualcosa di nuovo:

Siamo una triade, la cui ricchezza è costituita dalla "diversità", apprendiamo da diversi punti di vista per crearne uno nuovo e originale, e per fare ciò rispettiamo le nostre qualità, le nostre capacità, i nostri limiti e ci compensiamo.

Virginia è attenta alle questioni di potere, ognuno deve avere il suo spazio legato alle sue possibilità:

È interessante pensare e creare dei laboratori con le persone disabili insieme ad artisti affermati. Bisogna però fare attenzione che il pensiero di uno non opprime quello dell'altro.

Mirko è portatore di una sua personale visione del mondo e speriamo che ciò venga fuori.

A volte i ruoli diversi dal solito ci fanno riflettere sulle nostre identità plurime e sul fatto che siamo portatori di molteplici diversità:

Io e Marius condividiamo un mondo: quello dei senza fissa dimora su cui abbiamo uno sguardo da due angoli diversi. C'è un confine netto, una scrivania che ci separa. Chiaramente questo vissuto è forte, segna le nostre identità, non possiamo ignorarlo e allora entra nel gruppo. Ci è capitato di trascorrere qualche ora insieme a lavorare con complicità sul progetto di giorno e la sera trovarci di fronte in via Carrera, ospite ed educatrice, non è stato facile. Le molteplici identità o maschere che ognuno di noi indossa in situazioni differenti, in questo caso emergevano prepotentemente e noi non ci siamo sottratti (Daniela).

Per concludere, una riflessione di Caterina sul concetto di normalità e su come questo sia influenzato da fattori soggettivi e culturali:

Abbiamo deciso di lavorare sul concetto di normalità, e anormalità, cercando di mettere in evidenza quanto sia arbitraria la categorizzazione di oggetti, e persone, in normale e anormale. Ci siamo fatti ispirare dalla visita al Museo di Antropologia Criminale "Cesare Lombroso" e da un oggetto, la tavola del Broca, presente al Museo di Antropologia ed Etnografia di Torino. Entrambi rappresentano una pratica, quella della misurazione, utilizzata per classificare le persone: la tavola veniva usata per misurare i crani, e Lombroso utilizzava appunto la misurazione del cranio per stabilire se una persona fosse un criminale o meno.

Siamo stati tutti e tre molto colpiti da queste pratiche che ci hanno fatto nascere il desiderio di mostrare, nel nostro piccolo, quanto sia soggettiva e non misurabile la definizione di normalità, anche attraverso, ad esempio, il confronto tra le concezioni di normalità/anormalità dei due artisti.

Conclusioni

L'aver tenuto un diario professionale ha avuto in questo caso una duplice valenza: da una parte è servito per documentare il progetto e dall'altra ha chiarito ai protagonisti i passaggi cruciali del percorso che si stava delineando. I testi delle educatrici raccontano le difficoltà e le scoperte che un'avventura così complessa porta con sé. Se non ci fosse stata la scrittura molte cose sarebbero andate perse. Ma non solo: rileggere alcuni passaggi aiuta a riflettere su ciò che è stato, ma anche su ciò che dovrà essere. La progettazione partecipata è certamente un modello democratico per costruire innovazione, ma rischia di essere confusiva se non viene costantemente monitorata e se i vari passaggi non divengono immediatamente chiari ai diversi protagonisti. La scrittura, come dimostrano i diari, può diventare lo strumento principe per accompagnare questi processi complessi e proficui.

*La libertà è partecipazione.
Partecipazione web e sistemi di monitoraggio*

di Barbara Bruschi

*«Noi non ci salveremo per reazione a
un disastro più grande degli altri, noi
ci salveremo in virtù di una scelta di
valore»*

(F. Cortiana, 2009, p. XIII).

Internet e partecipazione

A proposito di Internet è stato detto di tutto. In particolare, molte parole sono state spese circa il suo intrinseco valore democratico. La diffusione, la pervasività, l'economicità e l'accessibilità ne hanno fatto, sin da subito, un simbolo della libertà di espressione e della partecipazione. Col tempo alcune posizioni estreme che, forse con un po' troppa leggerezza, assegnavano alla rete poteri democratici che non le sono propri, sono andate scemando, mentre si è consolidata l'immagine di uno spazio privilegiato di condivisione.

In particolare dal 2005, con l'ingresso e l'affermazione del web 2.0, il carattere aperto e collaborativo della rete si è diffuso e consolidato. Sempre più numerosi sono i soggetti, individuali e collettivi, presenti nei social network che, secondo modalità variabili, condividono con il popolo della rete sentimenti, emozioni, attività, idee e pensieri. Il motore dei social media è rappresentato proprio dalla volontà partecipativa dei loro abitanti: senza gli interventi dei *net surfer* i vari social media non avrebbero consistenza; senza la massa di informazioni che, quotidianamente, viene messa in circolazione essi non avrebbero senso di esistere.

Come noto, la partecipazione può assumere forme variabili a seconda dell'età anagrafica dei soggetti, del livello di coinvolgimento, degli interessi e della volontà stessa di animare il circuito della condivisione. Questa variabilità è, per noi, di grande interesse perché accanto ai post più o meno frivoli e a quelli più o meno impegnati che i diversi soggetti producono e condividono, vi sono quelli che nascono con l'obiettivo di generare movi-

mento di pensiero e di rendere partecipi gli “altri” non solo di un’idea, ma di un pensiero articolato.

È questo il caso dei vari blog e dei numerosi profili Facebook che fanno capo a progetti, iniziative e attività finalizzate non solo a far circolare un’idea, ma a generare un cambiamento, a proporre un modo “diverso” di guardare alla realtà.

Facciamo qui riferimento alle molteplici iniziative di prevenzione e promozione della salute che varie agenzie pubbliche e private mettono in campo annualmente per favorire la diffusione e l’adesione a stili di vita positivi. In forma del tutto analoga, pensiamo ai contesti gestiti da gruppi politici o da individui che si organizzano attorno a un pensiero, a una rivendicazione e impiegano le tecnologie per far conoscere le loro idee, ma soprattutto per incontrare altre persone che condividano questi pensieri.

Una volta assodato che le nuove tecnologie online possono, a tutti gli effetti, rappresentare spazi per la partecipazione collettiva e democratica, è bene cercare di addentrarsi in questo meccanismo cercando di raggiungere due obiettivi:

1. definire le varie forme di collaborazione e condivisione, per coglierne gli elementi fondanti e le potenzialità;
2. analizzare come queste forme di partecipazione possano rappresentare degli strumenti per il monitoraggio e la valutazione di un certo tipo di processo.

Della conoscenza come bene comune

Il dibattito attorno all’impiego dei social media nel marketing è, come si può facilmente immaginare, più che mai attivo. Sin dalle prime battute, gli esperti hanno implementato soluzioni differenti per sfruttare le potenzialità comunicative di questi strumenti. Proporre un prodotto sul mercato oggi implica passare necessariamente attraverso i servizi del web 2.0, non tanto perché questi rappresentano la nuova frontiera del marketing, quanto perché non esiste nessuna soluzione alternativa per raggiungere una popolazione così ampia, di potenziali acquirenti, in un intervallo di tempo tanto ristretto.

In qualche modo, potremmo affermare che la scelta di divulgare le attività di un progetto culturale attraverso i media online costituisce il corrispettivo “intellettuale” di ciò che da tempo fanno i grandi brand dell’industria. In realtà, siamo convinti che, sebbene alcune radici comuni siano innegabili, vi siano delle profonde differenze tra le due tipologie di marketing e di partecipazione. Innanzitutto, l’oggetto che si intende promuovere: mentre nel caso dell’industria si tratta di oggetti materiali, di prodotti da immettere sul mercato e da far “acquistare” al fine di generare gua-

dagno, nel caso affrontato in questo saggio il bene proposto non è un oggetto bensì un'idea, un elemento di conoscenza e l'intento non è quello di portare le persone all'acquisto quanto di promuovere partecipazione e consapevolezza. A questo punto può essere utile soffermarsi un istante sul concetto di conoscenza o meglio sulla declinazione cui facciamo riferimento. Ostrom e Hess affermano: «impieghiamo il termine “conoscenza” per riferirci a tutte le forme di sapere conseguito attraverso l'esperienza o lo studio, sia esso espresso in forma di cultura locale, scientifica, erudita o in qualsiasi altra. Il concetto include anche le opere creative come per esempio la musica, le arti visive e il teatro»¹.

Secondo i due studiosi la conoscenza è innanzitutto sociale ovvero il prodotto del lavoro e della partecipazione delle persone che, in un determinato periodo, hanno, più o meno consapevolmente, contribuito alla sua generazione. In quanto tale è un bene comune ovvero un bene di cui tutti devono poter partecipare, ma con il dovere di proteggerlo e di garantirne la sopravvivenza nonché lo sviluppo e la crescita, secondo un principio di sostenibilità. La conoscenza come bene comune rappresenta, inoltre, un elemento di diritto in quanto, ormai da tempo, la maggior parte delle Costituzioni sancisce il diritto all'informazione e alla conoscenza di tutte le persone, ma anche un investimento in termini di capitale sociale e umano. Ciò, in quanto, informazioni e conoscenza, contribuiscono alla crescita e allo sviluppo delle persone, nonché al miglioramento delle loro condizioni esistenziali. Si tratta pertanto di beni che devono essere a disposizione della comunità in modo da poter svolgere la loro funzione sociale e intervenire attivamente nel processo di costruzione sociale di altra conoscenza. È a questo livello che si rende evidente la funzione delle tecnologie digitali online e, ancor più, dei servizi del web 2.0. Essi, in forma semplice e istantanea, consentono, ai più, di attingere al patrimonio della conoscenza comune, ma soprattutto ne rendono possibile una grande diffusione e un, conseguente, ampliamento. Infatti, grazie alla rete, è andato modificandosi il pubblico cui la conoscenza è diretta: si è passati da un pubblico tendenzialmente passivo di tradizione guttenbergiana, a uno decisamente attivo che non solo consuma e diffonde, ma partecipa consegnando alla comunità il proprio contributo e modificando, come abbiamo visto, il processo di produzione della conoscenza. Come sostiene Paolo Ferri: «I protagonisti della digitalizzazione del sapere non sono, dunque, solamente le élite “escludenti” e le multinazionali del content providing globale [...], ma anche le comunità di utenti di Internet, le reti di affinità e di interesse, che utilizzano il web come stru-

¹ Hess C., Ostrom E. (2009), *La conoscenza come bene comune. Dalla teoria alla pratica*, Milano, Bruno Mondadori, p. XXV.

mento di creazione collettiva di sapere sociale o di social networking. Si tratta del “popolo di Internet”, due miliardi di persone in costante crescita e movimento sulle reti alla ricerca di sapere e forse di un nuovo “potere”. Si tratta dei cittadini della Rete che creano contenuti su Wikipedia, video su YouTube e relazioni su Facebook. Individui e gruppi che generano conoscenza e sapere sociale all’interno della galassia dei siti di social networking del web 2.0, diffondendo, al di fuori dei circuiti tradizionali, sapere sociale e relazioni comunitarie di tipo nuovo»².

Al di là delle questioni di marketing e di diffusione di un prodotto, l’impiego del web 2.0 per diffondere informazioni e notizie rispetto alle attività progettuali di una comunità, rappresenta una forma di applicazione del concetto di conoscenza come bene comune e, in quanto tale, assume una funzione civile di innegabile importanza. Non di meno rappresenta un tentativo, oseremmo dire ben riuscito, di assumere le capacità e la conoscenza³ come materia prima fondamentale per la crescita e lo sviluppo sostenibili. Infatti, a differenza dei paradigmi di stampo liberistico, questo approccio tende a valorizzare le persone in quanto tali e a riconoscere in esse l’elemento principe del cambiamento. Un cambiamento che viene dal basso, che parte da quella materia che, solitamente, è stata vittima o quanto meno oggetto di cambiamento e raramente soggetto attivo.

Scritture web e monitoraggio: significato, finalità e modalità operative

Nel paragrafo precedente abbiamo, più volte, affermato che l’impiego del web per diffondere informazioni e conoscenza, rispetto a progetti e attività svolte da una comunità, costituiscono una particolarità della comunicazione, ascrivibile alle trasformazioni comunicative e partecipative della nostra epoca. Non ci siamo però addentrati a sufficienza nei meccanismi che regolano questo fenomeno. Il primo dato da rilevare, in merito, ha a che vedere con la modalità secondo cui si definisce e realizza il processo comunicativo. Gli strumenti più tradizionali della comunicazione pubblica e, più nello specifico, del marketing operavano attraverso il meccanismo dello spot pubblicitario. Lo spot è, come noto, un oggetto comunicativo, realizzato con l’obiettivo di promuovere l’acquisto di un prodotto o, nel caso del

² Ferri P. (2009), “Introduzione all’edizione italiana. La conoscenza come bene comune nell’epoca della rivoluzione digitale”, in Hess C., Ostrom E. (a cura di), *La conoscenza come bene comune. Dalla teoria alla pratica*, Bruno Mondadori, Milano, p. XXXVII.

³ «Cosa sono le capacità? Sono le risposte alla domanda: cos’è in grado di fare e di essere questa persona? In altre parole, esse sono ciò che Sen chiama “libertà sostanziali”, un insieme di opportunità (generalmente correlate) di scegliere e agire» (Nussbaum M., 2012, p. 28).

sociale, di uno stile di vita, da professionisti in grado di impiegare linguaggi e forme comunicative accattivanti e funzionali sul fronte della persuasione. In quanto prodotto lo spot implica una distanza tra chi lo realizza e il popolo dei consumatori – i potenziali acquirenti. Questi non interverranno sul messaggio se non nell’ambito di processi di ascolto o di “rifiuto”, ma non avranno nessun modo per partecipare rispetto ai contenuti proposti. Si tratta di un processo comunicativo tipico dei media analogici e precedenti l’era dei social network, in cui il messaggio segue un modello di diffusione di tipo unidirezionale uno/molti. Secondo questo approccio, dall’utente non ci si attende una risposta attiva immediata in termini comunicativi, quanto la messa in atto, successiva, di un comportamento orientato all’acquisto del bene proposto. Nel caso dei social network, invece, tra creatore del messaggio e lettore si instaura un dialogo che, in quanto tale, presuppone un’interazione, la definizione di una relazione partecipativa, indirizzata alla condivisione e co-costruzione di significati. Questo è uno degli aspetti di grande interesse per la nostra analisi: ad essere rilevante non è tanto la produzione di un oggetto comunicativo, che viene diffuso secondo pratiche variabili dall’analogico al digitale, quanto ciò che rende significative tali pratiche⁴ unitamente ai significati stessi che da esse vengono generati.

In parte, la significatività può essere data dalla definizione di relazioni sociali e non solo di rapporti di comunicazione. Nel momento in cui attivo un blog e comincio a postare dei commenti, non sto semplicemente comunicando un messaggio a qualcuno, ma sto cercando di entrare in relazioni con lui/lei, con l’obiettivo di raccontare la mia storia. In questo senso, la comunicazione, così articolata, prevede un tempo maggiormente dilatato, rispetto a quello previsto dalla comunicazione di un semplice messaggio (lo spot) e una continuità relazionale assolutamente diversa in quanto agita e non, semplicemente, subita.

Di conseguenza, il primo elemento che può essere monitorato riguarda il numero di persone che ha accolto la mia proposta di interazione e mi ascolta, ma soprattutto le modalità secondo cui mi sta ascoltando. La quantità di persone raggiunte costituisce un fattore rilevante in quanto è in grado di fornire indicazioni circa:

- il grado di diffusione del mio progetto: quante persone ha raggiunto?
- la dimensione geografica dell’intervento messo in atto: qual è la provenienza delle persone che mi ascoltano?
- la tipologia di target interessata al mio progetto: che età hanno le persone che mi seguono? A quale genere appartengono? È possibile avere in-

⁴ Boni F. (2004), *Etnografia dei media*, Laterza, Roma-Bari, p. 125.

formazioni circa la loro professione e il tipo di coinvolgimento che possono avere nei confronti del progetto?

- la frequenza con cui i miei ascoltatori seguono quanto ho loro da dire e, pertanto, quale livello di interesse sono in grado di generare; quante volte gli utenti ritornano sul mio sito o sul mio network;
- qual è il livello di partecipazione dimostrata da chi segue il progetto? Si tratta di semplici connessioni o di una reale partecipazione attraverso commenti? E, inoltre, di che tipo sono i commenti?

Queste informazioni sono utili in quanto permettono, innanzitutto, di valutare qual è stato e qual è l'impatto del progetto sulla comunità della rete. Non va dimenticato che uno degli aspetti caratterizzanti la comunicazione nei social media è la sua diffusione virale: partendo da pochi soggetti i messaggi si propagano con una crescita esponenziale attraverso il meccanismo del passaparola tipico dei social network. Di conseguenza, in tempi estremamente rapidi è possibile dare notizia delle proprie attività non solo alle persone e alle agenzie già conosciute, ma a un pubblico assai più ampio che non saremmo mai in grado di raggiungere con altre strategie.

Monitorare l'ascolto è importante non solo per definire l'impatto quantitativo della nostra immagine, ma anche per cogliere altre informazioni rilevanti. Innanzitutto, come si parla del nostro progetto ovvero quali sono i commenti che le persone producono in merito alla nostra attività. Si tratta di commenti positivi o negativi? Vi sono consigli che possiamo cogliere per migliorare non solo la nostra immagine, ma le modalità secondo cui stiamo procedendo? Quest'ultimo aspetto è di particolare rilievo in quanto rappresenta un valore aggiunto significativo: la possibilità di ottenere commenti e opinioni di esperti che, in quanto tali, possono contribuire a perfezionare la nostra attività. Il principio della partecipazione, che già rappresenta, nel nostro caso, un elemento di grande significatività, acquista ulteriore valore nel momento in cui a partecipare sono anche portatori di conoscenze e saperi specifici. In questo caso, la condivisione e la partecipazione si concretizzano in un contributo reale al progetto che diventa così ancor più partecipato.

Un altro aspetto da rilevare riguarda i luoghi in cui si parla di noi. Generalmente, c'è un punto di partenza rappresentato dal servizio che abbiamo scelto di impiegare per far conoscere la nostra attività: un blog, un profilo Facebook, un canale YouTube. Secondo la logica del passaparola le informazioni presenti in quello spazio specifico dovrebbero cominciare a circolare rapidamente anche all'interno di altri contesti di rete. Individuare quali sono questi contesti può essere utile per comprendere secondo quali logiche vengono diffuse informazioni sulla nostra attività, quali sono i linguaggi più utilizzati, qual è lo spazio che siamo riusciti a coprire in termini comunicativi. Non dimentichiamo che tanto maggiore sarà la nostra presenza all'interno dei vari social network, tanto più rilevante sarà l'impatto che il

nostro progetto sarà in grado di segnare in termini di diffusione e, in qualche modo, di rilevanza.

Anche gli argomenti associati alla nostra immagine sono in grado di dare informazioni significative, soprattutto sulla rappresentazione che le persone si sono prodotte del nostro progetto. Se stiamo sviluppando un intervento di arte partecipativa e le informazioni in merito sono associate all'asta dei quadri di una qualunque città italiana è evidente che qualcosa non sta funzionando. Viceversa, se le informazioni riferite alla nostra attività compaiono in contesti che hanno a che vedere con la creatività, l'arte e la terapia piuttosto che nelle riflessioni circa il valore democratico dell'arte allora possiamo essere abbastanza tranquilli circa le strategie comunicative che abbiamo adottato e i canali informativi che stiamo percorrendo.

Si faceva, precedentemente, riferimento al tipo di intervento messo in atto dal pubblico. Tra gli indicatori significativi, in termini valutativi, oltre ai commenti e ai post prodotti, vi è il numero di link indirizzati al nostro sito che il pubblico ha inserito. La partecipazione del pubblico, infatti, non si manifesta solo attraverso le informazioni prodotte, ma anche dalle azioni messe in atto per far circolare notizie sulla nostra attività. Staccandoci completamente dal modello comunicativo tipico dei media analogici, dobbiamo pensare che, nei social media, gli utenti sono *prosumer* ovvero consumatori e produttori allo stesso tempo. Pertanto è possibile, e in parte auspicabile, che non si limitino a dirci qualcosa circa l'attività che stiamo svolgendo, ma che siano intenzionati anche a produrre essi stessi informazioni per dare risonanza agli eventi che ci riguardano. Non dobbiamo, dunque, stupirci se navigando in rete troviamo una presentazione PowerPoint pubblicata su YouTube, in cui qualcuno racconta l'inaugurazione della nostra mostra: questo tipo di intervento fa parte della nuova logica comunicativa, ma, soprattutto, è il motore delle nuove forme di social marketing.

In ultimo, va sottolineato che l'aggiornare in tempo reale il nostro pubblico circa l'andamento del progetto cui stiamo lavorando rappresenta un momento di autovalutazione: a seconda della tipologia di novità che avremo da comunicare, dell'entità dei cambiamenti, della frequenza con cui si presentano delle "novità" da condividere saremo in grado di auto-valutare l'andamento stesso del progetto. Stiamo raggiungendo gli obiettivi prefissati? Quanto sta accadendo era previsto? C'è qualcosa che dovrebbe essere modificato?

Non dimentichiamo che la gran parte dei social media può essere intesa come una sorta di "diario" in cui si annota ciò che riteniamo significativo, in cui scriviamo la nostra storia così da poterla leggere e rileggere al fine di individuare nuovi significati e attribuzione di valore a quanto si sta producendo. Ciò è valido non solo sul piano individuale e personale, ma anche rispetto ad eventi collegiali in cui, comunque, l'obiettivo è far partecipare il maggior numero possibile di persone alla scrittura della storia. Inoltre, la

condivisione dello stato di avanzamento di un progetto attraverso i social media costituisce una potenziale forma di trasparenza nella gestione delle risorse.

L'analisi dei contenuti pubblicati in rete circa il progetto che stiamo curando, consente anche di effettuare una verifica rispetto ad eventuali appropriazioni indebite di contenuti che ci appartengono, ad opera di soggetti che potrebbero non avere intenti nobili. Escludendo le ipotesi peggiori, è saggio monitorare i circuiti di rete anche per intervenire nel caso in cui vi siano commenti e interventi offensivi o falsi che rischierebbero di danneggiare, talvolta anche pesantemente, la nostra attività. La democrazia della rete e la partecipazione attiva non sono vissute da tutti i membri di Internet allo stesso modo e, soprattutto, secondo una logica di reale rispetto e libertà. Non dimentichiamo, inoltre, che la grande libertà di espressione, del tutto apprezzabile, dei canali telematici porta con sé il fatto che non tutti coloro che sono nella condizione per esprimersi sono in grado di farlo in maniera adeguata. Occorre sempre tenere a mente che l'esercizio del libero pensiero richiede un buon grado di consapevolezza e di responsabilità (Buckingham, 2006), che, purtroppo, non sono sempre evidenti nei circuiti telematici. Il giudizio affinché sia critico e costruttivo deve essere educato, edificato su solide basi di conoscenza e competenza sia sul piano dell'espressione sia su quello dei contenuti specifici e caratterizzato da un certo grado di umiltà. Ingredienti che, spesso, non si riscontrano nei commenti presenti all'interno dei vari servizi di rete.

Gli strumenti del monitoraggio

Al di là delle considerazioni più generali, circa il monitoraggio della rete come sistema di valutazione, è opportuno dedicare uno spazio di analisi agli strumenti che si possono impiegare all'uopo. Infatti, Internet non mette a nostra disposizione esclusivamente gli strumenti del comunicare, ma anche i servizi per valutare e monitorare queste comunicazioni.

Il primo strumento che prendiamo in considerazione è Google Alert, un servizio offerto gratuitamente da Google che, come si legge nella pagina di presentazione, consente agli utenti di

- scoprire che cosa si dice sulla loro società o i loro prodotti;
- monitorare gli sviluppi di una notizia;
- tenersi aggiornati su un determinato settore o sulla concorrenza;
- ricevere le ultime notizie su una celebrità o una squadra sportiva;

- scoprire che cosa si dice su di loro⁵.

Si tratta di un *tool* molto semplice da utilizzare, ma in grado di fornire dati di grande utilità. È sufficiente inserire una *query*, nell'apposito spazio, per attivare la ricerca di nuove informazioni, all'interno del web, riguardanti il sito che ci interessa (in questo caso quello del nostro progetto). Se sono presenti nuovi risultati (commenti, link, ecc.), il sistema provvede a inviarli tramite mail.

Come anticipato, Google Alert rappresenta un sistema di monitoraggio dei contenuti web. Per ottenere informazioni più precise rispetto ai blog è possibile ricorrere a Google Blog Search⁶ che, secondo lo stesso principio, individua le novità riferite a un certo argomento e le propone ordinate secondo criteri precisi. Sempre restando in ambito blog è disponibile Bloglines⁷: un sistema di tracciamento automatico delle novità che compaiono in rete su argomenti specifici (ad esempio, il progetto che stiamo promuovendo).

Il panorama dei social network, soprattutto più recentemente, ha visto l'affermarsi prima di Facebook e immediatamente dopo di Twitter. Pertanto è fondamentale riuscire a trovare, rapidamente, le informazioni che ci interessano anche rispetto a questi due servizi. Il sistema di ricerca di Facebook permette di cercare oltre a persone, pagine e luoghi anche post pubblici e post di amici⁸. Anche Twitter mette a disposizione un sistema di ricerca avanzata che, molto facilmente, consente di trovare i tweet attraverso alcuni criteri quali: il luogo dove sono stati scritti, le parole inserite nel tweet, la lingua e gli utenti che l'hanno pubblicato.

Molto efficace e rapido è Addictomatic⁹: un servizio che raccoglie e organizza in un'unica pagina i risultati ottenuti dalle ricerche effettuate con motori di ricerca, nei social network, nei siti di news, nei blog e all'interno delle piattaforme di condivisione di video e immagini. È sufficiente inserire l'argomento su cui si vuole effettuare la ricerca e in pochi istanti il sistema fornisce tutti i risultati individuati. Grazie all'interfaccia amichevole è possibile esplorare i collegamenti ai vari riferimenti e visualizzare direttamente i diversi contesti in cui si parla del *topic* cui siamo interessati.

⁵ *Che cosa sono gli avvisi di Google Alert?* Reperibile al sito <https://support.google.com/alerts/bin/answer.py?hl=it&topic=28415&answer=175925&parent=28413&rd=2> (ultima visita, luglio 2012).

⁶ www.google.it/blogsearch.

⁷ www.bloglines.com/.

⁸ Online sono disponibili altri motori di ricerca per individuare i post pubblici, tuttavia preferiamo non approfondirne l'analisi in quanto non v'è sempre certezza rispetto alla serietà con cui sono gestiti.

⁹ addictomatic.com.

Socialmention¹⁰ è un *tool* che effettua la scansione di: blog, social bookmarks, più di 100 siti di social networking, commenti, immagini, news, video, eventi, microblog. Funziona in modo molto simile a qualsiasi motore di ricerca rendendone l'impiego facile e immediato.

Resta inteso che la ricerca attraverso parole chiave e motori di ricerca costituisce comunque un buon modo per seguire l'andamento delle comunicazioni riferite al nostro progetto. Si tratta di un'operazione da svolgere, unitamente a quelle indicate in precedenza, con una certa frequenza al fine di adeguarsi alla dinamicità della rete. Ovviamente, tanto più l'attività di monitoraggio sarà effettuata con sistematicità e attraverso una metodologia validata, tanto più essa risulterà efficace e in grado di fornire informazioni significative. Per questo motivo è opportuno, prima di cominciare, definire un piano di monitoraggio che prenda in considerazione determinati elementi e segua una certa sequenza.

Innanzitutto, occorre stabilire l'ampiezza e lo scopo dell'azione di monitoraggio. L'ampiezza e la dinamicità del web e dei social network sono tali da imporre la definizione di limiti precisi entro i quali muoversi. A tal fine può essere utile individuare quali sono gli obiettivi che intendiamo raggiungere attraverso il monitoraggio. Nel caso delle aziende è ovvio che l'attività sia mossa dalla necessità di raggiungere un certo livello di profitto o di incisività nel mercato. Differenti possono essere gli obiettivi delle attività non profit dove a contare non sono gli introiti bensì altri criteri quali, ad esempio, la capacità di intervenire nel produrre nuove forme di pensiero, il coinvolgimento del pubblico, l'adesione di persone desiderose di sostenere la nostra causa. Certamente, la disponibilità di risorse rappresenta una variabile fondamentale nella definizione degli obiettivi e dei confini entro cui effettuare il monitoraggio e le attività di valutazione. Come può essere facilmente intuibile, da quanto sin qui sostenuto, le attività di monitoraggio costituiscono processi che richiedono tempo e un certo tipo di competenza. Pertanto, anche in funzione del numero di persone che potranno dedicarsi alla valutazione e alle competenze in loro possesso sarà possibile individuare quale spazio assegnare a questo tipo di intervento e quali obiettivi cercare di raggiungere.

È anche importante stabilire cosa monitorare: blog, Facebook, Twitter, forum, ecc. Molti degli strumenti citati in questa sezione consentono di mettere in atto analisi parallele su più servizi, tuttavia può essere opportuno capire sin da subito se questo tipo di attività, ad ampio raggio, è necessaria e utile al nostro progetto o se, invece, non può essere più efficace un intervento in verticale ovvero su un numero ristretto di servizi.

¹⁰ www.socialmention.com.

Il terzo passaggio riguarda la scelta degli strumenti da adottare nel processo di monitoraggio. Come si è visto essi sono numerosi e la loro varietà dipende anche dal tipo di intervento che sono in grado di mettere in atto.

La frequenza e l'ampiezza dell'analisi sono senza dubbio fattori rilevanti in termini di efficacia. Tuttavia occorre anche considerare la disponibilità di un valido sistema di interpretazione dei dati ottenuti. Infatti, non è sufficiente raccogliere un gran numero di informazioni riferite al *mood* online e alle voci dei nostri utenti, è necessario distinguere tra quegli scambi che sono brusio da quelli di valore. Il brusio dovrà essere verificato per definirne le caratteristiche, la capacità d'impatto e gli eventuali pericoli che potrà generare. I commenti di valore rappresentano invece stimoli importanti per apportare cambiamenti al nostro progetto, per assegnare nuovi indirizzi alla campagna informativa, per testare i "sentimenti" in rete che accompagnano la nostra attività.

Avviandoci verso la conclusione occorre spendere qualche parola circa il rapporto tra eventi-promozione e monitoraggio all'epoca dei social network. La diffusione delle tecnologie telematiche ci ha ormai abituati all'idea che non possa esserci evento che non sia accompagnato dalla nascita di un qualche tipo di servizio web dedicato. Tuttavia, l'aprire un blog o un profilo Facebook che porti il nome della nostra attività non è sufficiente. È necessario mettere in campo una strategia che renda efficace la comunicazione online e che renda anche significativi i risultati ottenuti dalle attività di monitoraggio.

Gli esperti di marketing online individuano tre momenti salienti nella creazione di un evento in rete: lanciare e promuovere; creare engagement e, infine, non farsi dimenticare. In parole molto semplici, queste tre fasi indicano il fatto che non solo non è sufficiente avere uno spazio online per esistere nei circuiti telematici. Occorre gestirlo, creare situazioni stimolo: situazioni che coinvolgano il pubblico non solo in quanto lettore e consumatore di informazioni da noi prodotte, ma come *prosumers* ovvero come un insieme di persone interessate a intervenire nel processo comunicativo e informativo da noi attivato. Assolutamente fondamentale è poi la capacità di mantenere alta l'attenzione nel tempo: il coinvolgimento e l'interesse online non sono meccanismi che si autoalimentano, come talvolta si è erroneamente indotti a credere. La tecnica del "passaparola" tipica dei social media è valida solo nei casi di quei contesti che dimostrano di meritare un qualche interesse perché generano costantemente contenuti di cui "parlare". Il silenzio in rete equivale alla non esistenza: tanto più saremo silenziosi, tanto meno esisteremo nei commenti e nella mente dei nostri *followers*.

Soglia

Progetti partecipati tra patrimonio, educazione e intercultura: dallo straniamento alla risonanza

di Simona Bodo e Silvia Mascheroni

Premessa

I musei sono stati a lungo – e sono tuttora in larga parte – delle istituzioni autoreferenziali.

Anche laddove la definizione di “museo” come istituzione «al servizio della società e del suo sviluppo»¹ o concetti quali il museo come “forum” (in contrapposizione al “museo tempio”)² siano stati acquisiti in linea di principio, molti sono i dubbi e le perplessità che permangono rispetto alla effettiva capacità di queste istituzioni di *porsi in relazione* con le proprie comunità di riferimento, e in alcuni casi persino alla loro disponibilità a farlo.

Intendendo per “relazione” un rapporto che – attraverso una gamma di pratiche che vanno dalla consultazione a forme “leggere” ed episodiche di coinvolgimento³, da una costruzione condivisa di significati sollecitata dalla mediazione a una vera e propria co-progettazione – riconosce nei pubblici del museo non tanto dei semplici “consumatori” o “beneficiari”, ma dei partecipanti attivi, per quanto in diversa misura.

¹ Cfr. la definizione di museo dell'ICOM – International Council of Museums: «un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che compie ricerche sulle testimonianze materiali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e soprattutto le espone a fini di studio, di educazione e di diletto» (Statuto ICOM, 1989).

² Si fa qui riferimento al famoso saggio di Duncan Cameron, di recente ripubblicato in italiano. Si veda Cameron D.F. (1971), *The Museum, a Temple or the Forum*, «Curator», XIV, 1, pp. 11-24; trad. it. “Il museo: tempio o forum”, in Ribaldi C. (a cura di) (2005), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, vol. 1, Il Saggiatore, Milano.

³ Ciò che l'antropologa Cornwall ha definito *empowerment-lite*. Cornwall A. (2008), *Democratising Engagement: What the UK Can Learn from International Experience*, Demos, London. Versione elettronica: www.demos.co.uk/publications/democratisingengagement.

Questo contributo si propone di esplorare i temi della partecipazione e della relazione mettendo sotto lente di ingrandimento un progetto di educazione al patrimonio in chiave interculturale, *TAM TAM – Tutti Al Museo* (Museo Popoli e Culture del PIME e Fondazione Ismu, Milano), con l'intento di enucleare alcuni concetti chiave, prerequisiti e snodi critici essenziali per qualsiasi museo che non si accontenti di trasmettere nozioni né di far valere la sua "autorità", ma consideri se stesso come *una istituzione che apprende*. *TAM TAM* dimostra in maniera esemplare come e in che misura l'attitudine all'ascolto, alla relazione, alla reciprocità possa diventare *generativa di cambiamento* (istituzionale e nelle persone) e portare all'*inclusione di nuove voci e narrazioni* nel museo.

In estrema sintesi⁴ il progetto è il frutto di un percorso di formazione e ricerca-azione condiviso da un gruppo di lavoro eterogeneo, composto dalle due responsabili e tre educatori del Museo del PIME, tre mediatrici museali di origine immigrata, due esperte della Fondazione Ismu e una esperta in narrazione⁵.

I percorsi di visita narrati che ne rappresentano l'approdo, rivolti a un pubblico adulto (singoli, gruppi familiari e comunità al di fuori di contesti formativi strutturali), si articolano in due incontri:

- primo incontro: le mediatrici e gli educatori conducono il pubblico (massimo 10 partecipanti) in un percorso di visita scandito dal confronto tra alcuni oggetti del Museo e i loro "oggetti di affezione" (o patrimoni soggettivi); l'obiettivo è di far emergere la ricchezza delle "narrazioni" contenute nelle collezioni e di offrire spunti ai partecipanti per scegliere a loro volta un oggetto;

⁴ TAM TAM è stato ideato e sperimentato nel corso del 2011, e rientra nella programmazione educativa ordinaria del Museo dal 2012. Per una esaustiva descrizione dell'esperienza si rimanda alla consultazione delle relative schede di progetto sul sito "Patrimonio e Intercultura" (per la progettazione e la sperimentazione del 2011: <http://fondazione.ismu.org/patrimoniointercultura/index.php?page=esperienze-show.php&id=80>; per la messa a regime del 2012: <http://fondazione.ismu.org/patrimoniointercultura/index.php?page=esperienze-show.php&id=94>). Su "Patrimonio e Intercultura" sono inoltre pubblicati i video di gran parte dei percorsi di visita narrati (<http://fondazione.ismu.org/patrimoniointercultura/index.php?page=video.php>).

⁵ Per il Museo Popoli e Culture del PIME – Pontificio Istituto Missioni Estere: Lara Fornasini (curatrice e responsabile Servizi educativi), Paola Rampoldi (curatrice e responsabile comunicazione), Francesca Cambielli, Isabel Ciceri e Manuel Ferro (educatori); per la Fondazione Ismu – Iniziative e Studi sulla Multietnicità: Simona Bodo e Silvia Mascheroni (responsabili progetto "Patrimonio e Intercultura"); mediatrici museali: Connie Castro (Filippine), Rosana Gornati (Brasile), Alejandra Villafañá (Messico); esperta in narrazione: Maria Grazia Panigada (Associazione Tramiteteatro – Relazioni fra il teatro, le arti, le scienze, le storie).

- secondo incontro: i partecipanti portano al Museo il proprio “oggetto di affezione” (non necessariamente oggetti tangibili, ma anche una poesia, una danza, una leggenda...), condividono la sua storia e lo accostano a un oggetto del Museo.

Accanto ai percorsi di visita narrati, il gruppo di lavoro ha predisposto una serie di strumenti finalizzati a integrare le voci dei partecipanti non solo nei processi di interpretazione, ma anche nella documentazione del Museo e nei suoi spazi espositivi, nel segno della visibilità e della continuità: una scheda “narrativa”, predisposta per consentire ai partecipanti di ricomporre riflessivamente il percorso che li ha portati a scegliere il proprio oggetto di affezione; una scheda di catalogazione (articolata sulla falsariga di quella utilizzata dal Museo per le proprie collezioni), che i partecipanti compilano insieme a un educatore/mediatrice alla fine del secondo incontro, per sottolineare la “dignità” e il significato che i singoli oggetti di affezione, accostati alle collezioni negli spazi espositivi, rivestono agli occhi del Museo; le riprese video dei percorsi narrati di educatori/mediatrici e dei partecipanti, integrate nell’allestimento grazie a dei monitor interattivi; audio-guide con le narrazioni di educatori e mediatri, pensate come supporto permanente alla visita.

Una delle caratteristiche più significative del progetto *TAM TAM* è quella di agire in controtendenza rispetto alle consuete modalità di fruizione museale, sovente superficiali e frettolose, proponendo un progressivo avvicinamento dei partecipanti alle collezioni, attivando un dialogo tra gli “oggetti da museo” e gli “oggetti d’affezione”, e creando un patrimonio di storie e di vissuti condiviso da individui portatori di esperienze e di sensibilità culturali diverse (non solo i partecipanti, ma gli stessi educatori, le mediatri e lo staff del Museo).

Il partenariato tra museo, agenzie educative e territorio: una “palestra” essenziale per la costruzione di progetti partecipati

Il primo ambito in cui la relazione gioca un ruolo cruciale è quello del partenariato tra museo, agenzie educative e territorio, che si impegnano per ideare e realizzare un progetto educativo concertato e condiviso. La complessità del patrimonio richiede infatti la partecipazione e la collaborazione di più soggetti, portatori ciascuno di una varietà di saperi – ovvero di competenze metodologiche, disciplinari e professionali – nonché di missioni educative complesse.

Ogni attore del progetto in partenariato agisce con la consapevolezza della propria diversità e specificità in quanto a missione, formazione, rappresentanza. Ciò che “tiene insieme” i diversi componenti è la volontà di integrare “ciò che si è, ciò che si ha, ciò che si sa e ciò che si sa fare”: solo

così l'esito, l'approdo cui si tende, diventa un percorso condiviso di apprendimento e di formazione con caratteristiche e requisiti specifici, una proposta operativa che persegue esiti spendibili, concreti, verificabili.

Certo, poiché il museo, la scuola, le agenzie formative e i diversi soggetti che agiscono sul territorio (es. amministrazioni locali, comunità di pratica, organismi associativi) non solo hanno responsabilità istituzionali differenti, ma interpretano bisogni e attese di destinatari diversi, ai partner di progetto sono richieste alcune attenzioni chiave. Lavorare in partenariato comporta infatti:

- la condivisione del quadro teorico di riferimento, dell'approccio metodologico e del significato dei processi di progettazione, documentazione, verifica e valutazione;
- il reciproco riconoscimento e il rispetto delle specificità proprie di ogni istituzione, distinguendone finalità, ruoli, funzioni e competenze;
- una mediazione continua e una contrattualità attenta, rigorosa e partecipata tra coloro che rappresentano realtà differenti a partire dai bisogni dei destinatari per i quali costruire le azioni progettuali;
- una riflessione su cosa si intende per "partenariato" (soprattutto in chiave operativa) e sui saperi di appartenenza: gli attori che costituiscono il gruppo di lavoro sono ognuno portavoce della propria formazione, cultura e professionalità, in una relazione di scambio;
- una disponibilità a confrontarsi rispetto a modalità consolidate per superare eventuali conflitti, coniugare prospettive differenti, integrare in un insieme coerente saperi, competenze e strategie;
- l'assunzione della metodologia della ricerca-azione come strumento per trovare soluzioni ai problemi della prassi quotidiana e nel contempo promuovere il potenziamento delle competenze progettuali del gruppo di lavoro in una logica di cooperazione;
- la definizione di un'ipotesi progettuale flessibile e aperta all'apporto dei destinatari.

Quest'ultimo punto di attenzione lascia intuire l'importanza del lavoro in partenariato come "palestra" fondamentale per costruire quella relazione generativa con i propri pubblici cui abbiamo accennato nella premessa a questo contributo, e cui dedicheremo ampio spazio nel seguito. Sappiamo che il sapere professionale può costituire un elemento di "protezione" nelle dinamiche relazionali, mentre sapersi "spogliare" del proprio punto di vista, essere disponibili a confrontarsi richiede un lavoro di continua autoriflessione, personale e di gruppo.

Decidere di mettersi in gioco è quindi una scelta coraggiosa: non si tratta semplicemente di accostare o sommare ciò che si sa e si sa fare, ma di far interagire saperi e competenze per riflettere sulle proprie pratiche professionali e per promuovere nuovi e "altri" apprendimenti.

I saperi di qualsiasi ambito disciplinare esigono una interrogazione e una riflessione costante, non sono “dati per sempre”. La loro traduzione provoca essa stessa nuovi apprendimenti; è dunque generativa e non si ottiene “per via di levare”, banalizzando e comprimendo la complessità delle conoscenze.

Soprattutto nel momento in cui si fa propria una nozione di patrimonio come “processo” e non come “sostanza”⁶, è forte l’esigenza di saperi “altri” oltre a quelli specialistici, che non possono essere autosufficienti, ma si contaminano e richiedono un continuo aggiornamento anche nelle modalità di elaborazione.

Nell’esperienza di *TAM TAM*, il potenziale di questa “contaminazione” emerge dalle riflessioni di alcuni componenti del gruppo di progetto:

Nell’ambito del percorso di formazione e ricerca-azione, l’intervento dell’esperta in tecniche di narrazione applicate alla mediazione del patrimonio è stato particolarmente stimolante per la ricerca e l’approfondimento personale, in quanto ha permesso di superare i limiti dovuti anche alla specificità professionale (per chi è guida, gli aspetti più educativi sono rilevanti), ad esempio la “classica esposizione”, per mettersi in gioco⁷.

Gli oggetti esposti, riletti alla luce dei saperi e dei vissuti dei mediatori, favoriscono la conoscenza reciproca tra persone di sensibilità culturali differenti, aiutano a capire le diversità e a trovare le similitudini⁸.

L’aver dato spazio al racconto ha permesso una riappropriazione nuova e ha incentivato l’inclusione di chi, in visita, ritrova chiavi di lettura inaspettate legate al proprio territorio di origine⁹.

Ecco dunque che il saper “guidare” i visitatori lungo il percorso espositivo del Museo Popoli e Culture utilizzando tecniche di mediazione acquisite negli anni, con linguaggi specifici e abilità appropriate di relazione con i pubblici, si arricchisce di una nuova dimensione narrativa, e il tessuto del discorso tra chi conduce e chi ascolta si fa più ricco, provoca riflessioni, chiede a chi partecipa – non più solo come fruitore passivo – di mettere in

⁶ Bodo S., Mascheroni S. (2012), *Educare al patrimonio in chiave interculturale. Guida per educatori e mediatori museali*, Fondazione Ismu, Collana “Strumenti”, Milano, p. 9. La Guida è scaricabile dal sito “Patrimonio e Intercultura” al link: www.ismu.org/file-download.php?id=5766.

⁷ Riflessione di uno dei partecipanti al percorso di formazione e ricerca-azione. Il brano è tratto dai questionari di valutazione somministrati al gruppo di progetto nel giugno 2011.

⁸ Gornati R., “La mediatrice museale”, in Bodo S., Mascheroni S. (2012), *op. cit.*, p. 51.

⁹ Panigada M.G., “L’esperta in narrazione”, in Bodo S., Mascheroni S. (2012), *op. cit.*, p. 58.

moto e in gioco le risonanze che l'incontro con ogni oggetto del museo suscita, grazie al ricordo, nell'esperienza e nel vissuto personale.

Questo e altri elementi significativi di *TAM TAM* sono emersi grazie alla predisposizione di modalità e strumenti adeguati per la documentazione e l'azione valutativa, fasi imprescindibili e basilari di ogni progetto educativo per ricostruire riflessivamente gli esiti, i processi, le relazioni e i saperi attivati¹⁰.

Nelle occasioni di verifica *in itinere* e finale, ad esempio, il gruppo di lavoro ha ribadito l'importanza della ricerca-azione per conseguire risultati *concreti* e potenziare le proprie competenze progettuali in una logica di cooperazione. Il processo della progettazione è stato vissuto cogliendone il significato più pertinente: "procedere", ponendo attenzione agli esiti parziali e sforzandosi di mirare ogni *step* all'interno della visione d'insieme, del risultato da conseguire (il "compito", il prodotto finale).

Tra gli elementi utili rispetto ai saperi, alle modalità operative, alle relazioni, sono emersi i seguenti¹¹:

- il confronto di idee diverse e la conseguente scelta di quella più utile in relazione alla specificità del progetto;
- saper accogliere il punto di vista dell'altro, mettendo in gioco le proprie convinzioni;
- lo scambio di punti di vista in discussioni molto libere, ma anche finalizzate e "creative".

Musei e pubblici: la relazione al centro

Quali lezioni trarre da questa nuova attitudine all'ascolto e al dialogo tra saperi diversi per costruire una relazione feconda non solo con i partner di progetto, ma anche e soprattutto con la propria comunità di riferimento?

Tradizionalmente, il rapporto che intercorre tra un museo e il suo pubblico si risolve in un processo a senso unico di trasmissione di contenuti e nozioni da una fonte autorevole e scientificamente preparata – lo studioso, il curatore – a un pubblico generico, disinformato e passivo. In quest'ottica, il compito prioritario di un museo è quello di promuovere l'eccellenza e custodire l'*expertise* disciplinare, unica chiave di lettura possibile delle collezioni.

¹⁰ Per i concetti chiave riguardanti monitoraggio, verifica e valutazione, rimandiamo a Adriana Bortolotti *et al.* (2008); per le strategie e gli strumenti adottati nell'ambito di *TAM TAM*, si rimanda alla consultazione delle relative schede di progetto (cfr. nota 4).

¹¹ Gli elementi elencati sono emersi dalle risposte del gruppo di lavoro al questionario per la valutazione del percorso di formazione e ricerca-azione (cfr. nota 7).

Ma un museo che ponga al centro di ciò che è e di ciò che fa la relazione con i propri pubblici deve essere pronto a riconoscere che questa relazione, per essere “generativa”, comporta una continua (ri)negoziatazione: del significato degli oggetti e delle opere che vi sono esposte (le cui chiavi di lettura *non* si esauriscono nei saperi disciplinari), dell’idea stessa di museo (come luogo “di incontro e di relazioni”), della nozione di comunità di riferimento (che va costantemente sondata e interrogata, perché in continuo movimento), della effettiva portata dei processi partecipativi.

Se per il museo che vive il proprio contemporaneo è essenziale rinunciare alla propria autorità interpretativa (“vi dico io com’è il mondo”) e quindi partecipare all’intreccio delle visioni del mondo, un suo bisogno (espresso o inespresso, dichiarato o negato) è quello della ricerca di relazioni e quindi di sincere e concrete aperture al dialogo. Sappiamo che l’intenzione sincera di dialogo richiede l’assunzione di pratiche, la realizzazione di fatti, la “costruzione” di rapporti; ma i rapporti, se non si basano su quelle “autorità” che già tutto definiscono, richiedono di assumere il valore della precarietà e del cantiere quali “pratiche dell’incontro”¹².

Questa citazione evidenzia alcuni presupposti fondamentali in assenza dei quali la progettazione di interventi educativi in chiave interculturale in un museo – il tema al cuore del nostro contributo – diventa problematica se non impraticabile:

- la disponibilità del museo a condividere almeno in parte con le comunità di riferimento la propria autorità in ambiti da sempre preclusi ai “non addetti ai lavori” come la documentazione, l’interpretazione, la mediazione delle collezioni – il che richiede di muovere i primi, decisi passi in direzione del superamento di una dicotomia particolarmente radicata nella comunità museale: quella tra la curatela come il “cuore” del lavoro di un museo, e l’educazione e la mediazione come attività che hanno luogo “ai margini”, dove la partecipazione attiva dei pubblici è più facilmente tollerata proprio perché non sembra mettere seriamente in discussione l’autorità e l’expertise dei curatori e del personale scientifico;
- la nuova centralità del singolo e della comunità nella definizione di ciò che assume valore di “patrimonio”, con riferimento non solo al concetto di eccellenza, ma anche ai saperi, al sentire, ai vissuti individuali e collettivi – il che, come osserva Eilean Hooper-Greenhill¹³, equivale ad ac-

¹² Turci M., “Il direttore di museo”, in Bodo S., Mascheroni S. (2012), *op. cit.*, p. 47.

¹³ Cfr. il paragrafo “Verso nuovi valori e strategie professionali” in Hooper-Greenhill E. (2000), “Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l’evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d’arte”, in Bodo S. (a cura di), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, Torino.

cogliere nuovi valori, voci e narrazioni, ovvero a riconoscere che i partecipanti al progetto possono contribuire in maniera significativa alla conoscenza, comprensione e interpretazione di un oggetto;

- la “precarietà” come valore, ovvero la capacità di riconoscere che il patrimonio custodito in un museo rappresenta un insieme non statico, ma “in divenire”, di beni da «ricostruire nei significati, ricollocare in uno spazio sociale di scambio»¹⁴;
- la negoziazione come modalità di relazione che si apre a un effettivo dialogo con i pubblici, per giungere alla costruzione partecipata e alla condivisione di nuovi significati.

La relazione, dunque, si gioca innanzitutto su un rapporto di *reciprocità*, che mette in dialogo – e nel migliore dei casi *mette in comune, rimette in circolo* – i saperi, le prospettive e le esperienze del museo e dei suoi pubblici.

Da un lato, il museo accoglie punti di vista e interpretazioni multiple non tanto come «gratuite divagazioni», quanto come

un paradigma della ricerca *tout court*, [...] come percorso comune su terre sconosciute, percorso non lineare, dove anche deviazioni, errori, perdite di tempo e prospettive inedite possono aprire verso verità inaspettate¹⁵.

Dall'altro, i suoi pubblici riconoscono la specificità dei saperi racchiusi in ogni opera, in ogni oggetto, e la capacità del museo di individuare, per ognuno di essi, le informazioni, le conoscenze, gli spunti di riflessione utili per una mediazione attenta a promuovere l'incontro tra il visitatore e l'opera, o per una trasposizione educativa in linea con bisogni, stili e capacità di apprendimento, interessi e aspettative dei destinatari.

Nel Museo Popoli e Culture c'è una statua di Buddha in piedi, alto ed essenziale, magrissimo ma sorridente, con la mano destra alzata e il palmo rivolto verso chi guarda. Nel complesso universo simbolico buddhista questo è il *mudra*, ossia il gesto, dell'incoraggiamento e della rassicurazione. Mi sembra una bella immagine per rappresentare l'idea di un museo dialogico, che si concepisce solo in relazione a dei destinatari e in un'ottica di arricchimento e ridefinizione

¹⁴ Besozzi E. (2007), “Culture in gioco e patrimoni culturali”, in Bodo S., Cantù S., Mascheroni S. (a cura di), *Progettare insieme per un patrimonio interculturale*, Quaderni Ismu 1/2007, Fondazione Ismu, Milano, p. 24. Il Quaderno è scaricabile al link: www.ismu.org/patrimonioeintercultura/index.php?page=novita_show.php&id=2.

¹⁵ Daffra E. (2012), “La responsabile dei servizi educativi nel museo di arte antica”, in Bodo S., Mascheroni S., *op. cit.*, p. 49.

reciproca (Lara Fornasini, curatrice e responsabile dei servizi educativi del Museo Popoli e Culture)¹⁶.

Un simile rapporto non può essere intrecciato senza una piena consapevolezza della posta in gioco: non solo (e già sarebbe molto) lo sviluppo di nuovi approcci all'interpretazione e alla mediazione delle collezioni, e più in generale di nuovi paradigmi progettuali e operativi, ma la stessa capacità del museo di *scongiurare la propria irrilevanza* e di *ridare significato al patrimonio* che custodisce per il beneficio della collettività, in modo che esso possa davvero diventare *per tutti* una risorsa per riflettere, interrogarsi, (ri)conoscersi, rappresentarsi, relazionarsi, emozionarsi, crescere, rimettersi in gioco.

TAM TAM è stato per me un richiamo alla “condivisione di cose e sentimenti”. In un contesto di società come la nostra, costruita sull'apparire, sull'ansia di essere sempre all'altezza di tutto, *TAM TAM* ci ha dimostrato che i discorsi che sappiamo costruire ci rendono brillanti e integrati, ma sono i sentimenti che custodiamo a renderci amabili (Elda Gaggini, partecipante al progetto *TAM TAM*)¹⁷.

TAM TAM è stato per me un grande momento di crescita e di evoluzione interiore. Nella storia degli altri impariamo a misurarci con la nostra storia, eventi vicini e lontani, ricordi dolorosi, momenti felici, *quella volta che...*, *quel giorno in cui...*, piccoli istanti di serenità, strappati a un giorno lontano della tua infanzia. Attraverso gli occhi, il sorriso, le mani e i silenzi commossi degli altri ho evocato immagini, profumi, suoni sepolti nella mia memoria. Ho provato pace e serenità, la dolcezza un po' triste delle cose perdute e della nostalgia, la fatica di scelte difficili ma necessarie, fino a capire, lentamente e senza fretta, come la storia degli altri, pur dettata da situazioni e contesti di vita diversi, sia un po' la mia. È la storia delle emozioni e dei sentimenti, che sono uguali per tutti. È la storia degli eventi della vita, belli e brutti, con cui, alla fine, tutti ci dobbiamo misurare. “L'amore nasce dalla conoscenza” ... sì... perché conoscere e soprattutto farsi conoscere significa aprirsi agli altri, anche se questo comporta fatica ... volte ... sofferenza. Non conoscere e, peggio, non voler conoscere, significa aver paura, la paura spinge alla chiusura, la chiusura e l'ignoranza portano al pregiudizio. Questo “mio” bellissimo museo, già così vivo per la storia secolare che si cela dentro a ciascun oggetto, e che ho imparato ad apprezzare nel tempo, è diventato un fantastico palcoscenico in cui tutti abbiamo ascoltato, visto, sentito e condiviso. Per me, soprattutto in questa particolare stagione della mia

¹⁶ La testimonianza è stata raccolta da Silvia Mascheroni per la prefazione al volume di Denaro L. (2012), *Un museo per viaggiare, un museo per incontrare*, PIMedit onlus, Milano, p. 12.

¹⁷ Questa testimonianza, come le altre che seguono, è stata raccolta alla fine della fase di sperimentazione del progetto *TAM TAM* (dicembre 2011).

vita, è stato un momento “terapeutico” di inestimabile valore, e, ne sono convinta, lo sarà ancora di più in prosieguo di tempo (Isabel Ciceri, educatrice museale, Museo Popoli e Culture).

Sin qui per quanto riguarda la relazione tra il museo e il suo pubblico. Ma la relazione e l’incontro si giocano anche su un rapporto di reciprocità che mette in dialogo (o “in comune”, “in circolo”, come si accennava in precedenza) i saperi, le prospettive e le esperienze di *pubblici diversi*.

Il senso più profondo dei progetti di educazione al patrimonio in chiave interculturale promossi non solo da istituzioni che, come il Museo Popoli e Culture, custodiscono collezioni di origine extra-europea, ma anche dai musei dedicati al “nostro” patrimonio, non consiste tanto nel colmare presunte lacune culturali (come vorrebbe la logica ancora molto diffusa dell’“alfabetizzazione”), quanto nel creare “nuove appartenenze”, attivare nuovi saperi e relazioni, ovvero ripensare l’educazione al patrimonio in chiave interculturale non come “didattica delle differenze” (l’*altro* come oggetto di conoscenza, le *culture* come organismi statici e chiusi), ma come *pratica trasformativa* in grado di aprire spazi dialogici di contaminazione, di ascolto, di scambio e apprendimento reciproco.

Per utilizzare un’immagine evocativa e a noi particolarmente cara¹⁸, quando un museo accetta la sfida di creare “spazi terzi” – spazi condivisi dove gli individui sono finalmente in grado di oltrepassare i confini dell’appartenenza – offre ai propri pubblici l’opportunità di autorappresentarsi e interagire su un piano di parità e di reciprocità, giungendo alla costituzione di “comunità interpretative”¹⁹ eterogenee, allargate, inclusive.

Ogni oggetto, dal più piccolo e insignificante alla grande opera d’arte, è fondamentalmente una storia, più o meno interessante (per ognuno è diverso), ma comunque storia... racconto. Si guarda un oggetto e si racconta a se stessi o si immagina (spesso anche grazie all’aiuto di meravigliose guide quali voi avete) a chi appartenesse, lo si vede mentre veniva creato, ci si figura tutto ciò che lo circondava. L’esperienza *TAM TAM* è stata per me coinvolgente, emozionante perché ha dato agli oggetti del museo la “voce del racconto” e l’ha mescolata a tutti i nostri e vostri oggetti e racconti... È stata una mescolanza di voci, di oggetti, di sapori, di immagini e suoni senza interruzione, trasformandosi in un’unica bellissima storia che è entrata in me e si è unita alla mia personale. E il racconto è stato “scambio”

¹⁸ Bodo S. (2009), “Sviluppare ‘spazi terzi’: una nuova sfida per la promozione del dialogo interculturale nei musei”, in Pecci A.M. (a cura di), *Patrimoni in migrazione. Accessibilità, partecipazione, mediazione nei musei*, FrancoAngeli, Milano.

¹⁹ Hooper-Greenhill E., (2000), *op. cit.*

dove ogni contributo è stato *unico* perché *unica* era la persona che lo raccontava. Nessuna storia è mai la medesima, nessun oggetto racconta a tutti la stessa storia. Il museo per me è divenuto vivo e inscindibilmente associato alle voci che lo hanno popolato. Non è stato più nemmeno luogo chiuso perché la mente è volata in Brasile, Messico, nella pianura Padana, fra la neve della Valtellina, in Sicilia, in Giappone, in India, nelle Filippine... Ampliamento di spazio, voce e tempo... (Marisa Armeli, partecipante al progetto *TAM TAM*).

Biografie e autobiografie interculturali: dallo straniamento alla risonanza

La funzione educativa del patrimonio e del museo, se intesa e acquisita nel significato più antico e autentico del termine, mobilita il desiderio di apprendere, ma fa anche sì che ciò che si apprende metta in evidenza qualcosa di noi, risuoni e si propaghi nella rete dei nostri tessuti cognitivi e relazionali. Per farci guardare e pensare alle cose in modo diverso, più fecondo e intenso: non più un'attenzione distratta ai segni del nostro paesaggio culturale, ma una partecipata presenza di noi come cittadini e persone.

La condivisione di esperienze è in grado di trasformare l'ambiente del museo, uno spazio spesso impersonale e sfavorevole alla relazione tra i visitatori che passano in fila seguendo un percorso prestabilito, con brevi soste davanti alle vetrine. L'atto di fermarsi davanti ad un oggetto per raccontare/ascoltare la sua storia, condividendo le proprie esperienze, quelle di ognuno e allo stesso tempo di tutti, trasforma il museo in un luogo intimo, di scambi costruttivi, di riflessioni profonde e di incontri inaspettati²⁰.

Ogni persona reca in sé tracce della propria origine, che si manifestano in particolari momenti della vita, e le testimonianze presenti in ogni museo dovrebbero essere come i nostri antenati, aiutandoci a ricomporre brani di vivere comune, di tradizione e di cultura grazie al loro tessuto prezioso di conoscenze molteplici.

Un potere evocativo e sapiente, insegnare ed emozionare, connettere la testa e il cuore: noi.

La prima volta che sono entrata nel Museo Popoli e Culture e ho guardato le collezioni nelle vetrine, mi sono sentita osservata da moltissimi sguardi indefiniti. Certo, gli oggetti non parlano, ma dicono molto e suscitano forti emozioni in chi li guarda: per me sono come spiriti che vagano nell'aria in attesa che

²⁰ Gornati R. (2012), *op. cit.*

qualcuno si occupi di dare loro voce per raccontare la loro storia, la loro provenienza, il vissuto e il loro viaggio (Connie Castro, mediatrice museale).

La maggior parte degli oggetti esposti nei musei etnografici sono, come me, stranieri. Anche loro sono lontani dai paesi d'origine, hanno fatto un viaggio, acquisendo una nuova vita. Prima di entrare a far parte delle collezioni, essi avevano un ruolo nella società che li ha creati e alla quale appartenevano. Ora, chiusi dentro le vetrine, rappresentano se stessi, privi di significati. Con il racconto autobiografico, invece, si crea un ponte tra l'oggetto e il pubblico, si riesce a trasmettere e a suscitare emozioni, ricordi che facilitano la comprensione delle collezioni e dei loro significati, indipendentemente dalle origini degli oggetti e degli interlocutori²¹.

Si comprende allora la pregnanza del progetto *TAM TAM*, perché ha consentito di conoscere di più gli *altrove*, interrogandoci su chi siamo noi e quali sono i riverberi nella nostra cultura di quelle *altre* che animano gli spazi e le vetrine del Museo Popoli e Culture.

Ogni oggetto esposto, oltre a documentare e proporre specifiche conoscenze (ad esempio riguardo alla tecnica, la funzione e l'uso, il valore simbolico), ci permette di comprendere quei "saperi invisibili" che si intrecciano. È un "oggetto-orma", un oggetto narrante e migrante: possiamo domandarci perché sia diventato icona e, trasmigrando di terra in terra, abbia generato modelli, oppure quanto di "Africa" o di "Cina" ci sia nel nostro patrimonio, quale contaminazione continua faccia di ogni idioma culturale una lingua vivace e mutevole, con accenti che parlano ai viventi del mondo.

La narrazione riguarda non solo la storia dell'oggetto in sé (chi l'ha rinvenuto e dove e quando), la sua tracciabilità da un luogo all'altro fino a giungere sotto i riflettori del museo, ma anche la storia di una persona, delle persone che compongono una collettività: quali i riti in cui veniva usato (e oggi, ancora?), quali i poteri attribuiti, se vi è dimenticanza o persistenza nella contemporaneità.

Le domande e il racconto che ognuno pone vivendo l'esperienza diretta a contatto con le testimonianze patrimoniali sono molteplici, e il museo, se sa, se vuole, mette in pagina il cruciverba delle risposte: le sue, il suo modo di vedere e di comunicare, di chiedere a tutti di arricchirle per costruire insieme un sapere *mobile* e sempre nuovo.

Ecco allora che gli ornamenti plumari dell'Amazzonia brasiliana esposti al Museo Popoli e Culture dialogano con il "porta-jóias" della mediatrice Rosana Gornati, il suo oggetto d'affezione:

È una scatolina in legno comprata in una bancarella di souvenir. L'intarsio del coperchio rappresenta la semplicità della vita contadina e la natura del mio pae-

²¹ Ibidem.

se. L'ho scelta piccola apposta, troppo piccolina per essere un porta-gioielli, ma giusta per contenere, come diceva la nonna, *o bafo*, cioè l'alito, un soffio. Conservo lì dentro il Brasile che mi manca: il profumo dei frutti, i colori della natura, le chiacchiere facili con le persone per strada, il cielo azzurro, il sole e l'orizzonte... È piccolina, ma c'è posto anche per i colori, i profumi, i paesaggi dell'Italia!²².

Le collezioni divengono così straordinari “portatori di senso” che permettono di avvicinarci alla fisionomia di un popolo, per comprenderne un poco di più codici di comportamento e sistemi di valori, disfacendo stereotipi e credenze sovente confezionate ad arte per rappresentare la “differenza” come ostile o così distante da non poterci dialogare.

Il museo può restituire dignità alle persone, permetterci di accostarci al loro esistere nella vera significanza, senza distorsioni esotiche: la vita quotidiana o la sacralità, il dolore o l'allegrezza, l'arcobaleno delle emozioni e delle paure che accomuna paralleli e meridiani, diversi sì, ma simili nel cuore di ognuno. E pone domande aguzze, facendoci riflettere sull'“invenzione del selvaggio” che ha permeato gli equivoci culturali dell'Occidente “civile e civilizzato”, costruendo un “diverso” a volte esibito anche pubblicamente.

Le testimonianze del museo ci parlano di saperi collettivi, il racconto *di loro* si intreccia con il racconto *di noi*. Dando pregnanza all'identità narrativa degli oggetti e di coloro che con essi entrano in relazione, smarrimento e straniamento, erranza e nomadismo – di cui entrambi, oggetti e persone, sono protagonisti nel vivere sociale – si compongono in una poetica comune. Non vi è più smemoratezza, ma urgenza di ricordare. La patina di ogni oggetto (di storia in storia, di mano in mano) si arricchisce di quei significati, valori, legami affettivi che danno vita a una partitura di senso con accenti e risonanze.

Per creare legami di senso tra il patrimonio e le persone è necessario che il museo componga in un racconto rigoroso e narrativo l'insieme dei saperi (anche dei più esperti), che sia comprensibile e dialoghi con ogni persona non solo per sollecitarla ad apprendere, ma anche per aiutarla a riconoscere frammenti di memoria, spezzoni di vita, moti dell'animo. L'esperienza della visita, del percorso dentro agli spazi espositivi, permetterà di instaurare una vicinanza, una familiarità che farà vivere il museo non come *un* luogo, ma come *quel* luogo che ci appartiene.

Perché le testimonianze del patrimonio culturale non devono essere relitti affioranti dalla casualità del tempo, ma indizi per comprendere le di-

²² Il brano è tratto dal percorso narrato in dialogo tra Francesca Cambielli (vetrina degli ornamenti plumari dall'Amazzonia brasiliana) e Rosana Gornati (il portagioie come oggetto di affezione), consultabile nella sezione “Video” del sito “Patrimonio e Intercultura” al link: <http://fondazione.ismu.org/patrimonioeintercultura/index.php?page=video-how.php&id=23>.

menzioni anche del *nostro* tempo, così multicolore e complesso, instabile e sfaccettato.

Riferimenti bibliografici

- Aa.Vv. (2005), *Bioma. Pensieri creazioni per un Parco d'Arte Vivente*, ed. AC-PAV, PEA, GRIBAUDO, Torino.
- Albertotti G. (1888), *Due casi di istero-epilessia*, «Annali di freniatria e scienze affini», I, pp. 160-176.
- Albertotti G. (1896), *Note sperimentali intorno alla cura di svariate forme psicopatiche a mezzo di ascessi artificiali provocati con iniezioni ipodermiche con olio essenziale di trementina*, «Annali di freniatria e scienze affini», VI, pp. 23-62.
- Albertotti G. (1896), *Note sperimentali intorno alla cura di svariate forme psicopatiche a mezzo di ascessi artificiali provocati con iniezioni ipodermiche con olio essenziale di trementina (continuazione)*, VI, pp. 147-162.
- Albertotti G. (1897), *Il tabacco in rapporto alla sua azione sul sistema cerebro-spinale ossia le psicopatie osservate nei lavoratori nelle fabbriche di tabacco*, «Annali di freniatria e scienze affini», VII, pp. 69-81.
- Atzei P. (a cura di) (2003), *La gestione dei gruppi nel terzo settore. Guida al cooperative learning*, Carocci, Roma.
- Babin S. (2005), "Introduction", in Babin S. (coord.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Les éditions esse, Montréal, pp. 8-13.
- Babini V.P., Minuz F., Tagliavini A. (1989), *La donna nelle scienze dell'uomo: immagini del femminile nella cultura scientifica italiana di fine secolo*, FrancoAngeli, Milano.
- Bargna I. (2011), *Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e di resistenza*, «Annuario di Antropologia», 13, pp. 75-106.
- Bargna I. (2012), *Nessuna partecipazione senza distanza. Quel che l'arte pubblica e partecipativa mettono in gioco*, «Africa e Mediterraneo», 76, pp. 2-5.
- Barilli R. (a cura di) (1971), *Jean Dubuffet. I Valori selvaggi. Prospectus e altri scritti*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano.
- Bassan F. (2009), *Al di là della psichiatria e dell'estetica*, Lithos, Roma.
- Bateson G. (2000), *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano.
- Baudelaire C. (2004), *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino.
- Bedoni G. (2004), *Visionari. Arte, sogno, follia in Europa*, Selene Edizioni, Milano.
- Bedoni G., Tosatti B. (2000), *Arte e Psichiatria. Uno sguardo sottile*, Mazzotta Editore, Milano.

- Bellini A. (2006), *Le scuole curatoriali nel mondo*, «Flash Art on line», 260, ottobre-novembre, www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=26&det=ok.
- Bennett T. (2006a), "Exhibition, Difference, and the Logic of Culture", in Karp I., Kratz C.A., Szwaja L., Ybarra-Frausto T. (eds.), *Museum Frictions. Public Cultures / Global Transformations*, Duke University Press, Durham and London, pp. 46-69.
- Bennett T. (2006b), "Cultura e differenza: teorie e pratiche politiche", in Bodo S., Cifarelli M.R. (a cura di), *Quando la cultura fa la differenza. Patrimonio, arti e media nella società multiculturale*, Meltemi, Roma, pp. 21-37.
- Berruti P. (2010), "Nuovo Mondo", in Rabino Massa E. (a cura di), *Art Brut. L'arte della follia nelle collezioni del Museo di Antropologia*, Le Nuove Muse, Torino, pp. 75-82.
- Berto G. (1999), *Freud, Heidegger: lo spaesamento*, Bompiani, Milano.
- Bertolino G., Comisso F., Parola L. (2004), "Le ragioni della ricerca", in Torino Internazionale (a cura di), *Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale: prospettive di crescita per la città e l'area metropolitana*, Torino internazionale, Torino.
- Besozzi E. (2007), "Culture in gioco e patrimoni culturali", in Bodo S., Cantù S., Mascheroni S. (a cura di), *Progettare insieme per un patrimonio interculturale*, Quaderni Ismu 1/2007, Fondazione ISMU - Iniziative e Studi sulla Multietnicità, Milano, pp. 19-28.
- Bodo S. (2009), "Sviluppare 'spazi terzi': una nuova sfida per la promozione del dialogo interculturale nei musei", in Pecci A.M. (a cura di), *Patrimoni in migrazione. Accessibilità, partecipazione, mediazione nei musei*, FrancoAngeli, Milano, pp. 75-84.
- Bodo S., Mascheroni S. (2012), *Educare al patrimonio in chiave interculturale. Guida per educatori e mediatori museali*, Fondazione Ismu, Collana "Strumenti", Milano.
- Bodo S., Cantù S., Mascheroni S. (a cura di) (2007), *Progettare insieme per un patrimonio interculturale*, Quaderni Ismu 1/2007, Fondazione Ismu - Iniziative e Studi sulla Multietnicità, Milano.
- Bonacossa G.S. (1837), *Saggio di statistica del Regio Manicomio di Torino dal 1° di gennaio 1831 al 31 di dicembre 1836*, Tip. Favale, Torino.
- Boni F. (2004), *Etnografia dei media*, Laterza, Bari.
- Bordone S. (2005), *Wurmkos: abitare*, Editrice Compositori, Bologna.
- Bortolotti A., Calidoni M., Mascheroni S., Mattozzi I. (2008), *Per l'educazione al patrimonio culturale. 22 tesi*, FrancoAngeli, Milano.
- Bourriaud N. (2010), *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano.
- Bruner J. (1992), *La ricerca del significato*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bruner J. (2002), *La fabbrica delle storie*, Laterza, Bari.
- Buckingham D. (2006), *Media education: alfabetizzazione, apprendimento e cultura contemporanea*, Erickson, Trento.
- Busnelli F. (2003), "Il cooperative learning per il terzo settore. La storia di un'esperienza e di una scelta", in Atzei P. (a cura di), *La gestione dei gruppi nel terzo settore. Guida al cooperative learning*, Carocci, Roma.

- Callari Galli M. (1999), *Lo spazio dell'incontro. Percorsi nella complessità*, Meltemi, Roma.
- Cameron D.F. (1971), *The Museum, a Temple or the Forum*, «Curator», XIV, 1, pp. 11-24; trad. it. "Il museo: tempio o forum", in Ribaldi C. (a cura di) (2005), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, vol. 1, Il Saggiatore, Milano, pp. 45-63.
- Campanella P., Longari E. (1998), "Wurmkos. Una cronistoria", in Tosatti B. (a cura di), *Figure dell'anima. Arte Irregolare in Europa*, Mazzotta Editore, Milano, pp. 294-295.
- Canevaro A., Chiantera A., Cocever E., Peticari P. (2000), *Scrivere di educazione*, Carocci, Roma.
- Caoci A. (2008), "Introduzione", in Caoci A. (a cura di), *Antropologia, estetica e arte. Antologia di scritti*, FrancoAngeli, Milano, pp. 9-30.
- Caposciutti G. (2004), "Storia di un percorso di conquiste attraverso l'arte", in Giliardi P., Taramino T. (a cura di), *Arte Plurale. Arte, educazione, terapia, abilità disabilità: uno scambio attivo?*, Ed. Città di Torino, Torino, www.comune.torino.it/pass/artepurale.
- Capovin R. (2007), *La parola "outsiders" esiste*, «Ágalma. Rivista di studi culturali e di estetica», 14, pp. 66-79.
- Cardinal R. (1972), *Outsider Art*, Studio Vista, Londra-New York.
- Cardona G.R. (1981), *Antropologia della scrittura*, Loescher, Torino.
- Cardona G.R. (1990), *I linguaggi del sapere*, Laterza, Bari.
- Cassoni C. (2012), *"L'arte di fare la differenza": analisi di un progetto partecipativo tra empowerment e inclusione sociale*, Dissertazione finale, Corso di laurea in Educazione Professionale, Università di Torino.
- Cavarero A. (1998), *Tu che mi guardi, Tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano.
- CISO (2007), *Il Regio Manicomio di Torino. Scienza, prassi e immaginario nell'Ottocento italiano*, EGA, Torino.
- Clifford J. (1993), *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Colli G. (1965), *Una vita tutta per l'arte. Luigi Onetti*, «La Provincia di Alessandria», aprile.
- Colombo G. (1975), *La scienza infelice. Il museo di antropologia criminale di Cesare Lombroso*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Comisso F. (2004), "Eventi, rassegne espositive e progetti d'arte nello spazio pubblico", in Aa.Vv., *Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale. Prospettiva di crescita per la città e l'area metropolitana*, edizioni Torino Internazionale, Rosta (TO), pp. 9-26.
- Cornwall A. (2008), *Democratising Engagement: What the UK Can Learn from International Experience*, Demos, London, www.demos.co.uk/publications/democratisingengagement.
- Cortiana F. (2009), "Premessa all'educazione italiana", in Hess C., Ostrom E., *La conoscenza come bene comune. Dalla teoria alla pratica*, Milano, Mondadori.
- Daffra E. (2012), "La responsabile dei servizi educativi nel museo di arte antica", in Bodo S., Mascheroni S., *Educare al patrimonio in chiave interculturale. Guida per educatori e mediatori museali*, Fondazione Ismu, Collana "Strumenti", Milano, pp. 48-49.

- Dal Lago A., Giordano S. (2008), *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Einaudi, Torino.
- Dantini M. (2012), *Arte contemporanea, ecologia e sfera pubblica. Scritti scelti (2007-2011)*, Aracne, Roma.
- Davila T. (2002), *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Editions du Regard, Paris.
- Debord G. (1956), *Théorie de la dérive*, «Les Lèvres nues», 9, pp. 19-23.
- Deck F. (2004), *Reciprocal Expertise*, «Third Text», 18 (6), pp. 617-632.
- Dell'Orso S. (1993), «Thomas Couture», in Mazzocca F. (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, vol. 1, Electa, Milano.
- Demetrio D. (1996), *Raccontarsi, l'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Demetrio D. (1998), *Pedagogia della memoria*, Meltemi, Roma.
- Demetrio D. (2010), *La scrittura clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Demetrio D. (a cura di) (1999), *L'Educatore Auto(bio)grafo*, Unicopli, Milano.
- Derrida J. (1998), *Della grammatologia*, JacaBook, Milano.
- Derrida J. (2002), *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino.
- Dias N. (2008), «Cultural Difference and Cultural Diversity: the Case of the Musée du Quai Branly», in Sherman D.J. (ed.), *Museums & Difference*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, pp. 124-154.
- Di Carlo C. (a cura di) (1991), *Hans Prinzhorn. L'Arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, Mimesis, Roma.
- Didi-Huberman G. (2008), *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Genova-Milano.
- Di Stefano E. (2012), *L'Art Brut oggi e il ruolo dello storico museo di Losanna. Intervista a Lucienne Peiry*, «Osservatorio Outsider Art», 4, pp. 84-95. <http://outsiderart.unipa.it>.
- Dragone P. (2003), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920*, Sagep, Genova.
- Dubuffet J. (1969), *Asfissiante cultura*, Feltrinelli, Milano.
- Dubuffet J. (1971), *I valori selvaggi. Prospectus e altri scritti*, Feltrinelli, Milano.
- Dubuffet J. (1976), *Émission Clés du regard*, www.rts.ch/archives/tv/culture/cles-du-regard/3442856-jean-dubuffet.html.
- Engeström Y. (1999), «Activity Theory and Individual and Social Transformation», in Engeström Y., Miettinen R., Punamäki R.L. (eds.), *Perspectives on Activity Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 19-38.
- Faeta F. (2008), *Creare un oggetto nuovo, che non appartenga a nessuno. Campo artistico, antropologia dell'arte e antropologia visuale*, «Erreffe. La Ricerca Folklorica», 57, pp. 9-15.
- Favole A. (2009), *Creatività culturale*, «Antropologia museale», 22, pp. 21-23.
- Ferrero G., Lombroso C. (1893), *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, L. Roux, Torino.
- Ferri P. (2009), «Introduzione all'edizione italiana. La conoscenza come bene comune nell'epoca della rivoluzione digitale», in Hess C., Ostrom E. (a cura di), *La conoscenza come bene comune. Dalla teoria alla pratica*, Bruno Mondadori, Milano.

- Fiorino V. (2002), *Matti, indemoniate e vagabondi. Dinamiche di internamento manicomiale tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia.
- Fleres U. (1898), "All'Esposizione di Belle Arti. XII. Tòno minore (O. Da Molin, L. Onetti, V. Montefusco, S. Postriglione)", in *L'Arte all'Esposizione del 1898*, Editori Roux Frassati & Co, Torino.
- Foster H. (2006), *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano.
- Freud S. (1985), *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Freud S. (1985), *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Fumagalli S. (1958), *Una curiosità museologica*, «Rivista di Scienze Naturali», vol. XLIX, pp. 1-21.
- Gallo Barbisio C. (1986), *Stati della mente nel processo di creazione artistica*, vol. 1, CELID, Torino.
- Garcia D. (a cura di) (2011), *L'INADEGUATO LO INADECUAD THE INADEQUATE*, Sternberg Press, Berlin - New York.
- Garoglio A., Grosso P., Taramino T. (a cura di) (1994), *Pittura da leggere. Un'esplorazione nell'area di confine tra parola e immagine attraverso disegni e pitture realizzati nei laboratori dei Centri Socio Terapeutici*, Ed. Progetto Teatro&Altro/Provincia di Torino, Torino (Edizione in due parti: cartacea e video VHS).
- Garoglio A., Grosso P., Taramino T., (a cura di) (1996), *Tempo dei segni. Un'indagine sulle stereotipie grafico pittoriche nelle produzioni spontanee di persone con disabilità psichica e intellettiva*, Ed. Progetto Teatro&Altro/Provincia di Torino, Torino (Edizione in VHS).
- Gay P.G. (1893), *Della mania considerata in rapporto al sesso*, «Annali di freniatria e scienze affini», III, pp. 281-291.
- Geertz G. (1988), *Antropologia interpretativa*, il Mulino, Bologna.
- Gell A. (1998), *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford.
- Giacosa G. (2008), *Due ma non due. Aperture ed incontri degli anni post Basaglia*, Joker, Novi Ligure.
- Gibson M. (2004), *Nati per il crimine. Cesare Lombroso e le origini della criminologia biologica*, Bruno Mondadori, Milano.
- Gilardi A. (2003), *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Bruno Mondadori, Milano.
- Gilardi P. (2000), *Not for Sale. Alla ricerca dell'arte relazionale*, Mazzotta, Milano.
- Gilardi P., Taramino T. (a cura di) (2004), *Arte Plurale. Arte, educazione, terapia, abilità disabilità: uno scambio attivo?*, Atti del convegno del 13 settembre 2004, Ed. Città di Torino, Torino. Versione elettronica: www.comune.torino.it/pass/arteplurale.
- Gioria V. (2012), *La scena artistica torinese: indagine sui giovani artisti a Torino*, Tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino.
- Giuliani S. (2003), "La comunicazione nella cooperazione", in Atzei P. (a cura di), *La gestione dei gruppi nel terzo settore*, Carocci, Roma.
- Goffman E. (1961), *Asylum. Essay on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, Doubleday, New York.

- Gornati R. (2012), "La mediatrice museale", in Bodo S., Mascheroni S., *Educare al patrimonio in chiave interculturale. Guida per educatori e mediatori museali*, Fondazione Ismu, Collana "Strumenti", Milano, p. 51.
- Graham H. (2010), "To Label the Label? 'Learning Disability' and Exhibiting 'Critical Proximity'", in Sandell R., Dodd J., Garland-Thomson R. (eds.), *Representing Disability. Activism and Agency in the Museum*, Routledge, London and New York, pp. 115-129.
- Grasseni C., Ronzon F. (2004), *Pratiche e cognizione. Note di ecologia della cultura*, Meltemi, Roma.
- Graziosi M. (1993), *Infirmitas sexus. La donna nell'immaginario penalistico*, «Democrazia e diritto», 2, pp. 99-143.
- Greenberg R., Ferguson B.W., Nairne S. (1996), "Introduction", in Greenberg R., Ferguson B.W., Nairne S. (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, pp. 1-4.
- Grimshaw A., Owen Elspeth., Ravetz A. (2010), "Making Do: the Materials of Art and Anthropology", in Schneider A., Wright C. (eds.), *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*, Berg, Oxford and New York, pp. 147-162.
- Grognet F. (2005), *Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie?*, «Gradhiva», 2, pp. 49-63. Versione elettronica: <http://gradhiva.revues.org/425>.
- Guarnieri P. (1991), *La storia della psichiatria. Un secolo di studi in Italia*, Olschki, Firenze.
- Hall S. (1997), "The Spectacle of the 'Other'", in Hall S. (ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE in association with The Open University, London and Milton Keynes, pp. 223-279.
- Hall S. (2006), *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Meltemi, Roma.
- Havelock E.A. (2005), *La musa impara a scrivere*, Laterza, Bari.
- Hellmberger H.F. (1993), *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, voll. 2, Bollati Boringhieri, Torino.
- Hess C., Ostrom E. (2009), *La conoscenza come bene comune. Dalla teoria alla pratica*, Milano, Mondadori.
- hooks b. (1998), *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Feltrinelli, Milano.
- Hooper-Greenhill E. (2000), "Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte", in Bodo S. (a cura di), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, pp. 1-39.
- Jedlowski P. (2000), *Storie comuni, la narrazione nella vita quotidiana*, Bruno Mondadori, Milano.
- Krech III S. (1994), *Museums, Voices, Representations*, «Museum Anthropology», 18 (3), pp. 3-8.
- La Cecla F. (2000), *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Laterza, Roma-Bari.
- La Mache D. (1998), *La conquête de l'espace. Habitat et regards croisés dans un «îlot sensible»*, «Terrain», 30, pp. 139-152. Versione elettronica: <http://terrain.revues.org/index3441.html>.

- Leone L., Prezza M. (2003), *Costruire e valutare i progetti nel sociale*, FrancoAngeli, Milano.
- Lombroso C. (2005), "Il mio museo", in Lombroso C., *Delitto, genio, follia. Scritti scelti*, a cura di Frigessi D., Giacanelli F., Mangoni L., Bollati Boringhieri, Torino.
- Lombroso G. (1896), *Sulle condizioni sociali economiche degli operai di un sobborgo di Torino*, «La riforma sociale», VI, pp. 310-330.
- Mangiapane G. (2010), "Giovanni Marro: biografia essenziale", in Rabino Massa E. (a cura di), *Art Brut. L'arte della follia nelle collezioni del Museo di Antropologia*, catalogo della mostra (Torino, Museo di Antropologia ed Etnografia), Le Nuove Muse, Torino, pp. 83-90.
- Mangiapane G., Pecci A.M. (2013), "Cultural Empowerment and Civic Responsibility in a Collaborative and Non-Hierarchical Display", in Kerkhoff-Hader B. (ed.), *Proceedings of the ICME-ICOM Annual Meeting "Dissolving Boundaries: Museological Approaches to National, Social and Cultural Issues"* (Banz, 2-5 ottobre 2011), University of Bamberg, Bamberg, in corso di stampa.
- Mangiapane G., Boano R., Spanu L. (2013), *Arte e "follia" al Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino*, «Museologia scientifica», in corso di stampa.
- Mannarini T. (2004), *Comunità e partecipazione. Prospettive psicosociali*, FrancoAngeli, Milano.
- Marcus G.E., Myers F.R. (eds.) (1995), *The Traffic in Culture. Reconfiguring Art and Anthropology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London.
- Marro A. (1888), *Frenosi coreica*, «Annali di freniatria e scienze affini», III, pp. 229-231.
- Marro A. (1889), *Caso di melancolia antica guarita in seguito a spavento*, «Annali di freniatria e scienze affini», IV pp. 60-62.
- Marro A. (1890), *La pazzia nelle donne*, «Annali di freniatria e scienze affini», II, pp. 261-280.
- Marro A. (1893), *La pazzia nelle donne (continuazione)*, «Annali di freniatria e scienze affini», III, pp. 16-29.
- Marro A. (1893), *La pazzia nelle donne (continuazione)*, «Annali di freniatria e scienze affini», III, pp. 313-330.
- Marro A. (1894), *Della pazzia gemellare*, «Annali di freniatria e scienze affini», IV, pp. 101-136.
- Marro A. (1896), *La Pubertà suoi rapporti coll'Antropologia, colla Fisiologia, colla Psichiatria e colla Pedagogia (continuazione)*, «Annali di freniatria e scienze affini», VI, pp. 378-396.
- Marro G. (1907), *Originali manifestazioni grafiche di un delirio di grandezza. Osservazioni psicologiche e Cliniche*, «Annali di Freniatria e Scienze affini del R. Manicomio», 17, pp. 1-23.
- Marro G. (1916), *L'Arte paranoica e l'Arte primitiva: memoria preliminare*, «Annali di Freniatria e Scienze affini del R. Manicomio di Torino», 23, pp. 157-192.
- Marro G. (1929), *Dell'Arte Quaternaria e dell'Arte Alpestre rurale*, Edizioni F.lli Bocca, Milano.

- Mascheroni S. (2012), "Un mondo altrove, dentro di noi", in Denaro L., *Un museo per viaggiare, un museo per incontrare*, PIMEdit onlus, Milano, pp. 7-14.
- Mazzocut-Mis M. (2012), *Entrare nell'opera "I Salons di Diderot". Selezione antologica e analisi critica*, Mondadori, Milano.
- Melucci A. (1994), "L'esperienza della creatività", in Melucci A. (a cura di), *Creatività: miti, discorsi, processi*, Feltrinelli, Milano, pp. 224-249.
- Melucci A. (2000), *Culture in gioco. Differenze per convivere*, Il Saggiatore, Milano.
- Mina G. (a cura di) (2009), *Ossessioni. Un antropologo e un artista nel Manicomio di Collegno*, Besa Editrice, Nardò.
- Minaldi D., Mangiapane G. (2009), "Il Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino e la collezione di Art Brut", in Mina G. (a cura di), *Ossessioni. Un antropologo e un artista nel Manicomio di Collegno*, Besa Editrice, Nardò, pp. 141-148.
- Minturn K. (2004), *Dubuffet, Lévi-Strauss, and the Idea of Art Brut*, «RES», 46, pp. 247-258.
- Montaldo S. (a cura di) (2011), *Cesare Lombroso. Gli scienziati e la nuova Italia*, il Mulino, Bologna.
- Montaldo S., Tappero P. (a cura di) (2009), *Cesare Lombroso cento anni dopo*, UTET, Torino.
- Montaldo S., Tappero P. (a cura di) (2009), *Il museo di antropologia criminale "Cesare Lombroso"*, UTET, Torino.
- Morehead A. (2011), *The Musée de la folie. Collecting and exhibiting chez les fous*, «Journal of the History of Collections», vol. 23, n. 1, pp. 101-126.
- Morelli U. (2010), *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Umberto Allemandi con Susaculture project, Torino.
- Mortara G. (1908), *Le popolazioni delle grandi città italiane. Studio demografico*, Unione Tipografico-editrice Torinese, Torino.
- Mortari L. (2004), *Apprendere dall'esperienza*, Carocci, Roma.
- Mulatero I. (a cura di) (2007), *Dalla land art alla bioarte - Atti del convegno internazionale di studi*, Torino, 20 gennaio 2007, Hopefulmonster, Torino.
- Napione E. (1893), *Le psicosi da influenza*, «Annali di freniatria e scienze affini», III, pp. 191-209.
- Napoli S. (2009), "Il protocollo di osservazione", in Notti A.M. (a cura di), *Valutazione educativa: sperimentazione della ontologia*, Pensa Editore, San Cesario di Lecce.
- Nightingale E., Sandell R. (2012), "Introduction", in Sandell R., Nightingale E. (eds.), *Museums, Equality and Social Justice*, Routledge, London and New York, pp. 1-9.
- Notti A.M. (2009), "Ontologia sulla valutazione educativa: metodi, misure, strumenti", in Notti A.M. (a cura di), *Valutazione educativa: sperimentazione della ontologia*, Pensa Editore, San Cesario di Lecce.
- Nussbaum, M. (2012), *Creare capacità: liberarsi dalla dittatura del Pil*, il Mulino, Bologna.
- Obrist H.U. (2011), *Breve storia della curatela*, Postmedia, Milano.
- Ong W. (1986), *Oralità e scrittura*, il Mulino, Bologna.

- Ongaro Basaglia F. (2005), *L'utopia della realtà. Franco Basaglia*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.
- Padiglione V. (1996), *Interpretazione e differenze. La pertinenza del contesto*, Edizioni Kappa, Roma.
- Padiglione V. (2007), "L'impegno di "artisti" nella realizzazione di due piccoli etnografici musei: l'EtnoMuseo Monti Lepini (Roccagorga) e il Museo del Brigantaggio (Itri)", in Somé R., Schutz C. (dir.), *Anthropologie, art contemporain et musée. Quels liens?*, L'Harmattan, Paris, pp. 49-66.
- Padiglione V. (2008), *Poetiche del museo etnografico. Spezie morali e kit di sopravvivenza*, Editrice La Mandragora, Roma.
- Panigada M.G. (2012), "L'esperta in narrazione", in Bodo S., Mascheroni S., *Educare al patrimonio in chiave interculturale. Guida per educatori e mediatori museali*, Fondazione Ismu, Collana "Strumenti", Milano, pp. 57-58.
- Pecci A.M. (2008), 'Lingua contro Lingua. Una mostra collaborativa': un contributo multivocale alla mediazione interculturale dei patrimoni, «Antropologia Museale», 20/21, pp. 34-37.
- Pecci A.M. (a cura di) (2009), *Patrimoni in migrazione. Accessibilità, partecipazione, mediazione nei musei*, FrancoAngeli, Milano.
- Pecci A.M., Mangiapane G. (2010), 'Expographic Storytelling': the Museum of Anthropology and Ethnography of the University of Turin as a Field of Dialogic Representation, «The International Journal of the Inclusive Museum», vol. 3, n. 1, pp. 141-152.
- Peiry L. (1986), *Giovanni Battista Podestà*, «L'Art Brut », 15, Collection de l'Art Brut, Lausanne.
- Peiry L. (1995), *L'Art Brut*, La Joie de lire, Genève.
- Peiry L. (1996), *L'Art Brut. De la clandestinité à la consécration*, thèse de doctorat, Université de Lausanne.
- Peiry L. (1997), *L'Art Brut*, Flammarion, 6 rééditions, Paris.
- Peiry L. (2001), *Il Museo dell'Art Brut a Losanna. Ombra e luce*, «Pagina d'arte », 2, Tesserete/Milano.
- Peiry L. (2002), *Bobines d'Art Brut*, Thierry Magnier, Paris.
- Peiry L. (2005), *L'Art Brut*, Flammarion, Paris.
- Peiry L. (2007), "La Collection de l'Art Brut a Losanna. Una storia di diamanti e di rospi", in Aa.Vv., *Filippo Bentivegna. Ritratti d'artisti*, CLAC, Palermo.
- Peiry L. (2009), "Giovanni Bosco, vagabondo del limbo", in Aa.Vv., *Giovanni Bosco. Dottore di tutto*, ZEP, Palermo.
- Peiry L. (a cura di) (2004), *Ecriture en délire*, Collection de l'Art Brut, Lausanne.
- Peiry L. (a cura di) (2008), *Art Brut du Japon*, Collection de l'Art Brut, Lausanne.
- Peiry L. (a cura di) (2011), *Nannetti*, Collection de l'Art Brut Infolio, Lausanne/Gollion.
- Peiry L. (a cura di) (2012), *Collection de l'Art Brut*, Skira/Flammarion, Paris.
- Peiry L., Lespinasse P. (2005), *Le Royaume de Nek Chand*, Flammarion, Paris.
- Pescarolo A. (1996), "Il lavoro e le risorse delle donne in età contemporanea", in Groppi A. (a cura di), *Il lavoro delle donne*, Laterza, Roma-Bari, pp. 299-344.
- Pietroiusti C., Meo A., Pellegrini M., Ricco D. (2011), "Il Museo dell'arte italiana in esilio", in Garcia D. (a cura di), *L'INADEGUATO LO INADECUAD THE INADEQUATE*, Sternberg Press, Berlin/New York.

- Pistoletto M. (2010), *Il Terzo Paradiso*, Marsilio, Venezia.
- Poli F. (1999), *Il sistema dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- Porcellana V. (a cura di) (2011), *Sei mai stato in dormitorio? Analisi antropologica degli spazi d'accoglienza notturna a Torino*, Aracne, Roma.
- Portis L. (2009), *Storie allo specchio, racconti migranti*, Unicopli, Milano.
- Rabino Massa E. (1999), "Un museo al buio. Storia del Museo di antropologia ed etnografia dell'Università di Torino", in Di Valerio F. (a cura di), *Contesto e identità. Gli oggetti fuori e dentro i musei*, CLUEB, Bologna, pp. 119-123.
- Rabino Massa E., Boano R. (2003), "Il Museo di Antropologia ed Etnografia", in Giacobini G. (a cura di), *La memoria della scienza. Musei e collezioni dell'Università di Torino*, Alma Universitas Taurinensis/CRT, Torino, pp. 165-176.
- Rabino Massa E. (a cura di) (2010), *Art Brut. L'arte della follia nelle collezioni del Museo di Antropologia*, Le Nuove Muse, Torino.
- Regione Piemonte (a cura di) (2004), *Il Museo d'Arte Urbana di Torino*, s.l, s.n.
- Remotti F. (1993) *Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio, del tempo e del potere*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Rhodes C. (2000), *Outsider Art. Spontaneous Alternatives*, Thames & Hudson, London.
- Ricoeur P. (2000), *Filosofia e linguaggio*, Guerini e Associati, Milano.
- Ricoeur P. (2003), *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano.
- Rosaldo R., Lavie S., Narayan K. (1993), "Introduction: Creativity in Anthropology", in Lavie S., Narayan K., Rosaldo R. (eds.), *Creativity/Anthropology*, Cornell University Press, Ithaca and London, pp. 1-8.
- Rosso E. (2004), "Torino. Il Piano strategico come strumento di governance urbana e promozione territoriale", in Gastaldi F., Fedeli V. (a cura di), *Pratiche strategiche di pianificazione. Riflessione a partire da nuovi spazi urbani in costruzione*, FrancoAngeli, Milano.
- Sacco P.L., Santagata W. (a cura di) (2011), *Arte Contemporanea a Torino. Rapporto 2010*, Allemandi & C., Torino.
- Sandell R. (2003), "I musei e la lotta alla disegualianza sociale: ruoli, responsabilità e resistenze", in Bodo S. (a cura di), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee* (nuova edizione), Einaudi, Torino, pp. 189-216.
- Sandell R. (2007), *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*, Routledge, London and New York.
- Schneider A. (2006), "Appropriations", in Schneider A., Wright C. (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, Berg, Oxford and New York, pp. 29-51.
- Schneider A. (2011), *Sull'appropriazione. Un riesame critico del concetto e delle sue applicazioni nelle pratiche artistiche globali*, «Annuario di Antropologia», 13, pp. 13-32.
- Schneider A., Wright C. (2006), "The Challenge of Practice", in Schneider A., Wright C. (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, Berg, Oxford and New York, pp. 1-27.
- Schneider A., Wright C. (2010), "Between Art and Anthropology", in Schneider A., Wright C. (eds.), *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*, Berg, Oxford and New York, pp. 1-21.
- Sclavi M. (2003), *Arte di ascoltare e mondi possibili*, Bruno Mondadori, Milano.

- Scudero D. (2004), *Manuale del curator: teoria e pratica della cura critica*, Gangemi editore, Roma.
- Scudero D. (2006), *Manuale del curator: tecniche e strumenti, editoria e comunicazione*, Gangemi editore, Roma.
- Scull A. (1991), *Psychiatry and its Historians*, «History of Psychiatry», II, 7, pp. 239-250.
- Sekula A. (1986), *The Body and the Archive*, «October», n. 39, pp. 3-64, trad. di Pozzi E., *Il corpo e l'archivio*, «Il Corpo», IV, 6/7, 1996-1997, pp. 13-66.
- Sherman D.J. (2008), "Introduction", in Sherman D.J. (ed.), *Museums & Difference*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, pp. 1-21.
- Spiller J. (a cura di) (1984), *Paul Klee. Teoria della forma e della figurazione*, Giangiacomo Feltrinelli, Milano.
- Taramino T. (a cura di) (2009), *Arte Plurale: identità, alterità e trasformazione sociale nelle pratiche artistiche condivise*, Atti del convegno del 13 e 14 novembre 2009, Ed. Città di Torino, Torino. Versione elettronica: www.comune.torino.it/pass/artepurale.
- Thévoz M. (1994), "An Anti-Museum: the Collection de l'Art Brut in Lausanne", in Hall M.D., Metcalf E.W. (eds.), *The Artist-Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*, Smithsonian Institution Press, Washington and London, pp. 62-75.
- Tirelli V. (1900), *Un caso di arresti multipli di sviluppo*, «Annali di freniatria e scienze affini», X, pp. 149-153.
- Tirelli V. (1928), "Cenni storici sull'origine e sullo sviluppo tecnico-scientifico del Regio Manicomio di Torino", in *Il Regio Manicomio di Torino nel suo secondo centenario: 22-VI-1728 22-VI-1928*, Torino, Stabilimento Tipografico L. Rattoro, pp. 79-122.
- Tosatti B. (2003), "Proposta per una lettura critica", in Tosatti B. (a cura di), *Outsider Art in Italia: arte irregolare nei luoghi della cura*, Skira, Milano, pp. 19-25.
- Tosatti B. (2006), "La Venere dei Medici ha una fossetta sul mento", in Tosatti B. (a cura di), *Oltre la ragione. Le figure, i maestri e le storie dell'arte irregolare*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione), Skira, Milano, pp. 37-38.
- Tosatti B. (2009), "Rischiare un corpo a corpo", in Mina G. (a cura di), *Ossessioni. Un antropologo e un artista nel Manicomio di Collegno*, Besa Editrice, Nardò, pp. 125-130.
- Turci M. (2012), "Il direttore di museo", in Bodo S., Mascheroni S., *Educare al patrimonio in chiave interculturale. Guida per educatori e mediatori museali*, Fondazione Ismu, Collana "Strumenti", Milano, pp. 47-48.
- Turzio S. (2005), "Gli estremi della fotografia", in Turzio S., Villa R., Violi A., *Locus Solus. Lombroso e la fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 3-21.
- Volpato E. (2012), "Iconografie della malinconia", in Eccher D. (a cura di), *Collezioni*, vol. 3, Allemandi, Torino, pp. 203-206.
- Webb J. (2002), *Negotiating Alterity: Indigenous and 'Outsider' Art*, «Third Text», (16) 2, pp. 137-152.
- Wenger E. (2006), *Comunità di pratica. Apprendimento, significato, identità*, Raffaello Cortina, Milano.

- Wright S. (2004), *The Delicate Essence of Artistic Collaboration*, «Third Text», 18 (6), pp. 533-545.
- Younge G. (2012), “The Margins and the Mainstream”, in Sandell R., Nightingale E. (eds.), *Museums, Equality and Social Justice*, Routledge, London and New York, pp. 105-113.
- Zorloni A. (2007), *L'economia dell'arte contemporanea. Mercati, strategie e star system*, FrancoAngeli, Milano.

Documenti d'archivio

Archivio di Stato di Torino, Archivio Mazzonis, Scioperi 1904-1907, lettera A9, «Grido del Popolo», 12 maggio 1906.

Cataloghi

- a.titolo (a cura di) (2004), *Nuovi committenti: un programma di produzione di opere d'arte per lo spazio pubblico*, Sossella, Roma.
- a.titolo (a cura di) (2008), *Nuovi committenti: arte contemporanea, società e spazio pubblico*, Silvana editore, Cinisello Balsamo.
- a.titolo, De Marchi R. (a cura di) (2007), *LAP: laboratorio artistico e permanente. Eco e Narciso*, Quaderno 1, Provincia di Torino, Torino.
- Alampi N., Callegari G., Sottile A. (a cura di) (1995), *L'ho dipinto con...*, Ed. Provincia di Torino, Torino.
- Alampi N., Sottile A., Taramino T. (a cura di) (1997), *L'ho dipinto con...*, Palazzo Barolo, Ed. Provincia di Torino, Torino.
- Alampi N., Sottile A., Robert A., Taramino T. (a cura di) (1998), *L'ho dipinto con...*, Palazzo Barolo, Ed. Provincia di Torino, Torino.
- Arteco, Taramino T. (a cura di) (2012), *L'arte di fare la differenza*, SEI Editrice, Torino.
- Bertolino G., Cotza P., Perlo L. (a cura di) (1997), *Metafora di Viaggio. 120 valigie d'autore*, Palazzo Lomellini, Ed. Comune di Carmagnola, Carmagnola.
- Bertone V. (1999), “Luigi Onetti”, in Passoni R. (a cura di), *Costruire una collezione. Arte Moderna a Torino III. Nuove acquisizioni 1994-1998*, Hopefulmonster, Torino, pp. 164-167.
- Bidoia A., Dellosta G., Garoglio A., Robert A., Rubilotto C., Taramino T., Gruppo intercentro di pittura (a cura di) (1987), *Linguaggi scambiati, prima mostra pubblica negli spazi del Laboratorio La Galleria*, Ed. Provincia di Torino, Torino.
- Bigoni D., Cordero G. (a cura di) (1997), *A=Arte senza barriere*, Torino C.R.D.C., Ed. Associazione Culturale Omnia, Torino.
- Cagnetta F. (1981), “Introduzione”, in Cagnetta F., Sonolet J. (a cura di), *Nascita della fotografia psichiatrica*, La Biennale di Venezia - Amministrazione della Provincia di Venezia, Venezia.
- Caposciutti G., Chiapatti, P. (a cura di) (1985), *Portico dell'Annunziata*, Ed. Provincia di Torino, Torino.

- Caposciutti G., Mistrangelo A. (a cura di) (1986), *Cercato e trovato*, Palazzo a Vella, Ed. Provincia di Torino, Torino.
- Comitato CREO (a cura di) (2007), *Ars captiva. Percorsi di liberazione creativa*. Ex carceri Le Nuove, Edicta, Torino.
- Comitato CREO (a cura di) (2009), *Ars captiva: horror vacui horror pleni*, Ex carceri Le Nuove, Edicta, Torino.
- Comitato CREO (a cura di) (2011), *Ars captiva: futuro prossimo, passato anteriore*, Ex carceri Le Nuove, s.l., s.n.
- Cordero G., Taramino T. (a cura di) (2003), *Cercato e trovato*, Foyer della Circo-scrizione 8 e Artissima, Ed. Circo-scrizione 8, Torino
- Cravero C. (a cura di) (2009), *G.O. Growing Out. Evoluzione di un parco in movimento*, Eventi e progetti Editore, Biella.
- Cravero C. (a cura di) (2010), *PARCO PARK PARC. Arte e territori di resilienza urbana*, Eventi e progetti Editore, Biella.
- Cravero C. (a cura di) (2011a), *Paesaggi del corpo-ambiente*, Eventi e progetti Editore, Biella.
- Cravero C. (a cura di) (2011b), *Praeter Naturam. Brandon Ballengée*, Eventi e progetti Editore, Biella.
- Del Zoppo L., Robert A., Sottile A., Taramino T. (a cura di) (2001), *L'ho dipinto con...*, Casa del Conte Verde, Rivoli, Ed. Provincia di Torino, Torino.
- Gilardi P., Cravero C. (a cura di) (2008), *Ecosoft art: un parco in movimento, 2006/2008. Progetto di collezione permanente e nuove ricerche del Parco Arte Vivente*, Eventi e progetti, Biella.
- Pecci A.M. (2012), "L'arte di fare la differenza: il progetto", in Arteco, Taramino T. (a cura di), *L'arte di fare la differenza*, SEI Editrice, Torino.
- Progetto Teatro & altro (a cura di) (1993), *Incanto*, Antichi Chiostri e Maglione, Ed. Provincia di Torino, Torino.
- Rimoldi G., Saroni S. (a cura di) (1986), *Comunicare con la pittura. La pittura nei centri socio terapeutici della Provincia e del Comune di Torino*, Banca Nazionale dell'agricoltura, Torino.
- Robert A., Sottile A., Taramino T. (a cura di) (1999), *L'ho dipinto con...*, Palazzo Barolo, Ed. Provincia di Torino, Torino.
- Szeemann H. (a cura di) (1969), *When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information*, Kunsthalle, Bern.
- Taramino T. (a cura di) (2004), *Arte plurale*, Palazzo Barolo, Ed. Città di Torino, Torino.
- Taramino T. (a cura di) (2007), *Arte plurale*, Palazzina Promotrice delle Belle Arti, Ed. Città di Torino, Torino.
- Taramino T. (a cura di) (2009), *Arte plurale*, Palazzina Promotrice delle Belle Arti, Facoltà di Architettura/Sala Colonne e Borgo Medievale, Ed. Città di Torino, Torino.
- Tosatti B. (a cura di) (1998), *Figure dell'anima, Arte Irregolare in Europa*, Mazzotta Editore, Milano.
- Tosatti B. (a cura di) (2003), *Outsider Art in Italia. Arte Irregolare nei luoghi della cura*, Skira, Milano.
- Tosatti B. (a cura di) (2006), *Oltre la ragione*, Skira, Ginevra-Milano.

- Tuchman M., Eliel C.S. (1999), *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*, Princeton University Press, Princeton.
- Watt P. (2006), “Un art fou. La peintre romantique au risque de la folie”, in Chenique B., Ramond S. (a cura di), *Géricault. La folie d'un monde*, Hazan/Musée des Beaux-Arts de Lyon, Parigi/Lione, pp. 33-43

Le Autrici, gli Autori

Simona Bodo è ricercatrice e consulente in problematiche di diversità culturale e inclusione sociale nei musei. Su questi temi cura progetti, studi, seminari, percorsi formativi e pubblicazioni per istituzioni pubbliche e private (tra cui Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Pinacoteca di Brera, Fondazione Ismu - Iniziative e Studi sulla Multietnicità, Fondazione Cariplo, Istituto Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna); a livello internazionale, ha partecipato a diversi studi e progetti di ricerca-azione finanziati dall'Unione Europea e dal Consiglio d'Europa. Insieme a Silvia Mascheroni, è ideatrice e responsabile del sito "Patrimonio e Intercultura" (www.ismu.org/patrimoniointercultura). Tra le pubblicazioni da lei curate: *Educare al patrimonio in chiave interculturale. Guida per educatori e mediatori museali* (con S. Mascheroni, Fondazione Ismu, 2012); *I musei come luoghi di dialogo interculturale: esperienze dall'Europa* (con K. Gibbs e M. Sani, 2009); *Quando la cultura fa la differenza. Patrimonio, arti e media nella società multiculturale* (con M.R. Cifarelli, Meltemi, 2006).

Barbara Bruschi è docente di Tecnologie dell'istruzione e di Didattica e media presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino. Svolge ricerca sui temi della media education e sul rapporto tra tecnologie digitali e comunicazione educativa. Recentemente ha pubblicato *Per imparare c'è un app* (Aracne, 2012).

Fabio Cafagna è dottorando in Storia della critica d'arte presso l'Università di Roma "La Sapienza". Interessato ai rapporti tra le arti e le scienze, si è laureato nel 2009 con una tesi dal titolo *Indizi, sintomi, impronte. Esperienze artistiche e scientifiche nell'Ottocento*. Ha archiviato il nucleo di disegni e incisioni del Novecento presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe dell'Accademia Albertina di Torino. Collabora con la GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino e, dal 2010, è socio fondatore dell'associazione culturale Arteco, attiva nei settori della tutela e della promozione dell'arte contemporanea.

Erika Cristina si specializza nel 2012 in Beni Storico-Artistici all'Università degli Studi di Genova, dopo aver conseguito la laurea magistrale presso l'Università degli Studi di Torino. Dal 2007 al 2010 lavora presso l'Accademia Albertina delle Belle Arti di Torino, occupandosi dell'inventariazione e della schedatura del materiale grafico conservato nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. Ha lavorato presso la Palazzina di Caccia di Stupinigi come mediatrice e ha collaborato con l'Archivio Storico dell'Ordine Mauriziano. Attraverso l'Associazione Arteco, di cui è socia fondatrice, lavora dal 2010 nel campo della valorizzazione del patrimonio storico-artistico e della promozione dell'arte emergente.

Sabina Giorgi, PhD, ha una formazione in antropologia culturale e in psicologia culturale. È assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Psicologia dei Processi di Sviluppo e Socializzazione – Sapienza Università di Roma dove collabora come *Ethnographer Designer* presso la *User Experience Unit* del laboratorio interdisciplinare IDEaCT. Attualmente è docente nel Master universitario di secondo livello in UX - User Experience su temi di etnografia e di ricerca qualitativa applicata al design; è inoltre membro del Consiglio didattico scientifico dello stesso Master. I suoi interessi di ricerca riguardano la cultura materiale in diverse comunità culturali e lo sviluppo di metodologie di ricerca di tipo riflessivo e partecipativo.

Gianluigi Mangiapane, dal 2010 è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Neuroscienze dell'Università degli Studi di Torino. Dopo il Dottorato di ricerca in Anthropologie presso l'Université de la Méditerranée di Marsiglia, è stato borsista presso la Fondazione Filippo Burzio con un progetto di ricerca sulla nascita dell'Antropologia fisica a Torino. Ha collaborato con il Centro Piemontese di Studi Africani per la catalogazione di collezioni etnografiche africanistiche in Piemonte. Attualmente è impegnato nel progetto di ricerca inerente le collezioni di antropologia del Polo museale universitario di Torino che, comprende il Museo di Anatomia Umana "Luigi Rolando", il Museo di Antropologia criminale "Cesare Lombroso" e il Museo di Antropologia ed Etnografia.

Silvia Mascheroni, laureata in storia della critica d'arte presso l'Università degli Studi di Milano, è ricercatrice nell'ambito della storia dell'arte contemporanea, dell'educazione al patrimonio culturale e della didattica museale. Progetta e conduce interventi formativi per responsabili dei servizi educativi e operatori di Soprintendenze e musei del territorio; cura la progettazione di esperienze per la mediazione del patrimonio culturale promosse dagli istituti museali, destinate a differenti pubblici. Dall'anno accademico 2003-2004 è docente a contratto presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Master "Servizi educativi del patri-

monio artistico, dei musei di storia e di arti visive”. È coordinatrice della Commissione tematica “Educazione e mediazione” ICOM Italia e fa parte del gruppo di lavoro di MAB (Musei, Archivi, Biblioteche) Lombardia, costituitosi nel 2011. È responsabile con Simona Bodo della progettazione e del coordinamento di “Patrimonio e Intercultura”, il primo sito italiano dedicato all’educazione al patrimonio in chiave interculturale (www.ismu.org/patrimonioeintercultura).

Anna Maria Pecci, antropologa museale, si occupa di valorizzazione di patrimoni e collezioni in una prospettiva di accesso, partecipazione, mediazione interculturale. Per il Centro Studi Africani di Torino è stata responsabile scientifica e coordinatrice dei progetti *Migranti e Patrimoni Culturali* (2005/2008) e *Lingua contro Lingua. Una mostra collaborativa* (2008/2009), iniziativa inserita nel progetto europeo MAP for ID - Museums as Places for Intercultural Dialogue. È ideatrice e coordinatrice scientifica del progetto *L’arte di fare la differenza*. Ha curato il volume *Patrimoni in migrazione. Accessibilità, partecipazione, mediazione nei musei* (FrancoAngeli, 2009) e ha pubblicato diversi lavori, apparsi, tra l’altro, nella rivista «Antropologia Museale». Ricercatrice indipendente, svolge attività di consulenza, formazione e progettazione.

Lucienne Peiry, dottore di ricerca in storia dell’arte, nel 2012 è stata nominata direttrice della ricerca e delle relazioni internazionali della Collection de l’Art Brut, dopo aver diretto per dieci anni (2001-2011) il museo che ospita la collezione riunita dal pittore francese Jean Dubuffet e donata alla città di Losanna, nel 1971. Attualmente si occupa della promozione del museo a livello internazionale organizzando esposizioni, conferenze e corsi in Svizzera e all’estero. In parallelo continua la ricerca di nuovi autori di Art Brut nel mondo (Europa, Asia, Africa), per favorirne lo studio e le pubblicazioni, e arricchire le collezioni del museo. La tesi di dottorato di Lucienne Peiry, dedicata alla collezione concepita da Jean Dubuffet e alla sua storia, è stata pubblicata da Flammarion (1997, 4 riedizioni; traduzioni in inglese e tedesco). Autrice di libri e articoli sull’Art Brut e i suoi artisti, è anche all’origine di documentari presentati durante le esposizioni da lei concepite e organizzate presso la Collection de l’Art Brut, in Europa e in Giappone (<http://www.artbrut.ch>).

Valentina Porcellana, PhD in Antropologia della Complessità, è ricercatrice presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell’Educazione dell’Università degli Studi di Torino. Insegna Antropologia medica presso il Corso di laurea in Educazione Professionale. Si occupa di antropologia politica (minoranze, genere, esclusione sociale) e antropologia alpina. È autrice di *In nome della lingua. Antropologia di una minoranza* (Roma,

2007). Tra le pubblicazioni che ha curato: *Donne che leggono, donne che scrivono. Saggi di antropologia e letteratura* (con L. Bonato, Torino 2012), *Sei mai stato in dormitorio? Analisi antropologica del lavoro educativo e degli spazi dell'accoglienza notturna a Torino* (Roma 2011); *Il doppio margine. Donne tra esclusione e cambiamento* (Torino 2011).

Lucia Portis, antropologa e formatrice, è esperta in metodologie autobiografiche e specializzata in percorsi formativi e ricerca narrativa presso la Libera Università dell'Autobiografia di Anghiari (AR), di cui è collaboratrice scientifica dal 2004. Si occupa di medicina narrativa, di formazione e progettazione partecipata, di valutazione e ricerca narrativa. Conduce laboratori di scrittura autobiografica e percorsi di supervisione educativa che utilizzano la scrittura professionale. È docente a contratto di Antropologia Medica all'Università di Torino. Ha curato i volumi: *Storie allo specchio, racconti migranti* (2009); *Io vivo qui, storie di vita dell'alta Val Maira* (con Giose Fornillo, 2010); *Molti modi di essere uniche* (con Barbara Mapelli e Susanna Ronconi, 2011). È autrice con Francesco Vietti, Laura Ferrero e Aldo Pavan di *Il paese delle badanti, una migrazione silenziosa* (Torino 2012).

Emma Rabino Massa, professore ordinario di Antropologia presso la Facoltà di Scienze MFN dell'Università degli Studi di Torino, ha concentrato le proprie ricerche sui seguenti temi: biologia e genetica dei Primati non umani e dell'Uomo, variabilità e meccanismi adattativi delle popolazioni umane attuali e del passato, biodemografia di popolazioni viventi in differenti ecosistemi, valutazione dei compiti e delle responsabilità di un consultorio genetico nonché della sua importanza a livello sociale. I risultati delle ricerche hanno avuto utili ricadute nel campo biomedico e antropologico per definire gli interventi di miglioramento della salute e sono stati divulgati attraverso 300 pubblicazioni su riviste italiane e straniere di qualificato livello. Infine, dal 2009 è direttore del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino; le attività museali sono rivolte alla valorizzazione dell'Istituzione e alla divulgazione delle ricerche qui svolte.

Davide Tabor è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Studi Storici di Torino. Dopo essersi laureato in Storia economica, ha conseguito il dottorato di ricerca, sempre a Torino. È stato borsista presso la Fondazione L. Einaudi, con un progetto di ricerca sugli operai fascisti. Le sue ricerche intersecano vari ambiti d'interesse, tra cui la storia sociale della politica, la storia elettorale, la storia del lavoro, le culture popolari e la storia urbana. Si occupa inoltre e della storia delle politiche sociali. Ha in corso un progetto sulle forme di trasmissione dei valori tra le generazioni. Dal 2011 fa parte del gruppo di ricerca italiano nell'ambito del progetto internazionale

In the same boat promosso dall'International Institute of Social History di Amsterdam.

Tea Taramino, artista, arte terapeuta, educatrice presso il laboratorio La Galleria/Circoscrizione 8 della Città di Torino. È docente presso la scuola di formazione VITT3 di Milano. Cura workshop, mostre ed eventi in collaborazione con istituzioni pubbliche e private, musei e fondazioni. È curatrice di *Arte Plurale*, manifestazione internazionale di arte relazionale (www.comune.torino.it/pass/arteplurale) e, attraverso InGenio Arte Contemporanea, della collezione cittadina di Arte Irregolare ove costruisce relazioni con autori e addetti ai lavori, esponenti della contemporaneità artistica ufficiale e non.

Beatrice Zanelli, storica dell'arte e curatrice, dal 2007 collabora con l'Accademia Albertina delle Belle Arti di Torino, per la quale scheda il fondo del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe e la Pinacoteca Albertina. Nel 2009 è ideatrice e curatrice del progetto "Valorizzazione delle Gipsoteche Piemontesi" promosso dalla Regione Piemonte e dell'iniziativa "Impasto di Culture / Culture Mixture" nell'ambito di MAP for ID del Comune di Torino, volto alla promozione del dialogo interculturale attraverso strumenti artistici. Nel maggio 2010 fonda con Erika Cristina e Fabio Cafagna l'Associazione Arteco indirizzata alla valorizzazione del patrimonio storico-artistico e alla promozione dell'arte emergente tramite la curatela di una serie di eventi. Dal 2012 è dottoranda in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica al Politecnico di Torino e dal febbraio 2013 responsabile del Dipartimento Educazione della Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli.